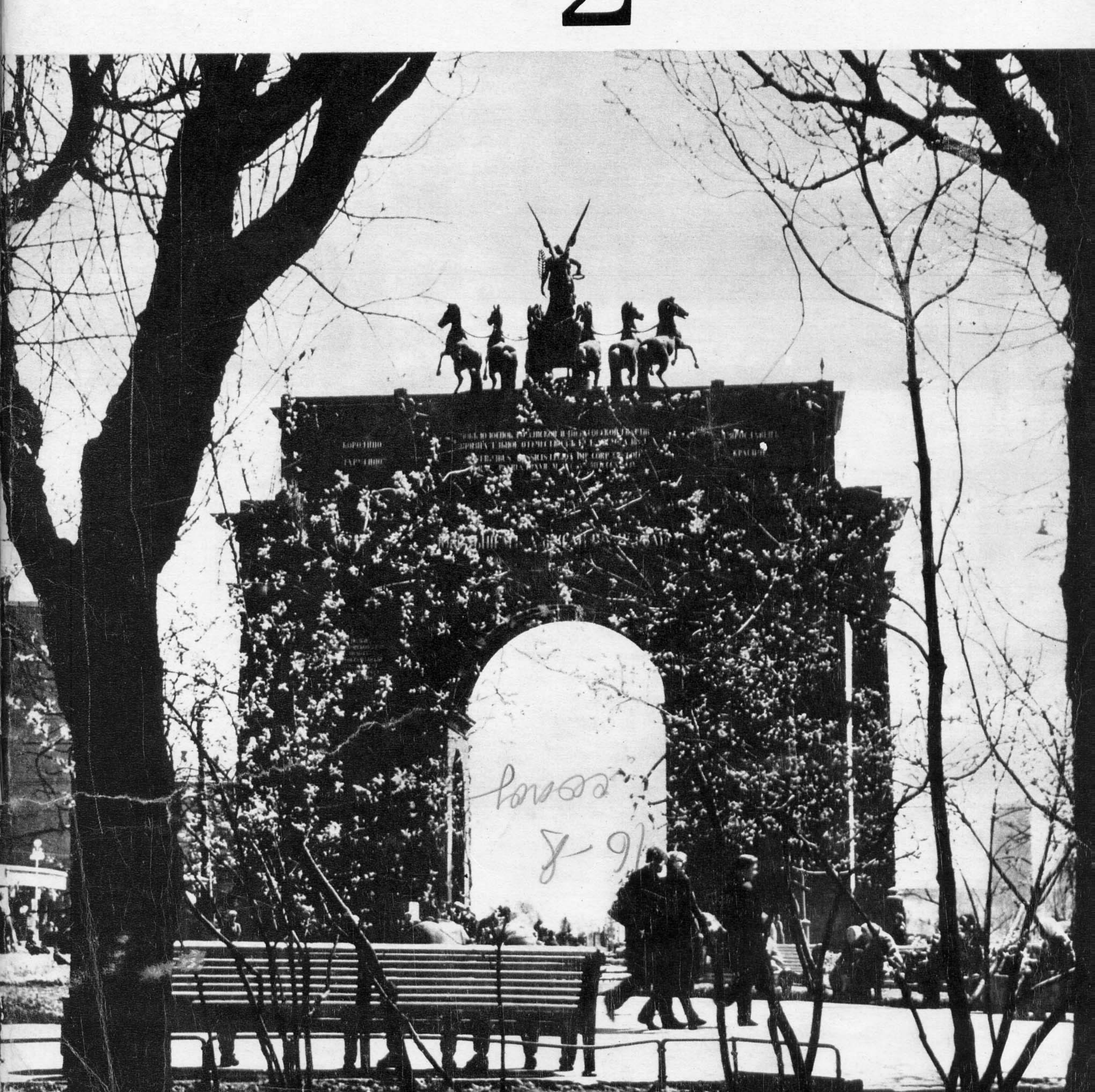
СОВЕТСКОЕ ФОТО 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
1970





НА ВСЕХ ЭТАПАХ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ГОСУДАРСТВА ЕГО КРОВНЫМ ДЕЛОМ БЫЛА И ОСТАЕТСЯ ЗАЩИТА ЗАВОЕВАНИЙ СОЦИАЛИЗМА ОТ ПОСЯГАТЕЛЬСТВ СИЛ КОНТРРЕВОЛЮЦИИ И МИРОВОГО ИМПЕРИАЛИЗМА. ВСЯКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ПО СЛОВАМ ЛЕНИНА, ЛИШЬ ТОГДА ЧЕГО-ТО СТОИТ, ЕСЛИ ОНА УМЕЕТ СЕБЯ ЗАЩИЩАТЬ.

Из Тезисов ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина»

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 2. 1970,
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»



ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД

Анатолий ГАРАНИН

Аппассионата

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Нарвская застава. Фото Л. Зиверта (Ленинград)
2-я стр. Патруль. Петроград. Гостиный двор. 1917 г. Госархив
3-я стр. Портрет. Фото З. Золдана (Ленинград)
4-я стр. Танец с лентами. Фото М. Маркова (Москва)

В НОМЕРЕ:

Адрес редакции: МОСКВА, ЦЕНТР, М. ЛУБЯНКА, 9

Телефоны: отдел фотожурналистики 294-07-67; отдел искусства фотографии 294-82-14; отдел техники 223-86-24; зав. редакцией для справок 223-20-46; отдел писем 294-53-44

А 01643
подп. к печ. 14/I-70
зак. 3757
формат 62×92/16
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 200 000
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, проспект Мира, 105

ТОЛЬКО ПРАВДА!

Заметки с Международной фотовыставки

Григорий ОГАНОВ,
заместитель главного редактора
«Комсомольской правды»

Мы привыкли к выставкам.

Взлет фотографического искусства давно опрокинул в небытие шумные «теоретические» споры — подлинное ли оно или подражательное, самостоятельное или зависимое («бедный родственник живописи»), прикладное или неповторимо своеобразное, имеющее право на новую, собственную музу. Выставки — одна за другой, традиционные и специальные, коллективные и индивидуальные, — доказали принадлежность наших фотомастеров к цеху самых глубоких художников, наиболее острых, зорких, оперативных публицистов.

И все-таки эта выставка — особая.

Предшествовавшие ей большие всесоюзные фотовыставки — к 50-летию Октября и «Семилетка в действии» (их была целая серия) выглядели щедрым фотопублицистическим торжеством. Всякий раз все с большим, на ступеньку выше мастерством, с новым уровнем художественного и публицистического ви́дения, с новыми открытиями — и адресов, и профессий, и оттенков чувств,— они становились подлинной панорамой нашего, советского образа жизни. И вот эта — особая выставка. Она не могла не быть особой, ибо посвящалась памяти величайшего из людей — Владимира Ильича Ленина, его столетнему юбилею. Она не могла не стать особой, потому что организаторы выставки, приложившие так много труда, стараний, изобретательности, отбирая экспонаты, составляя экспозиции, хорошо понимали: это выставка итоговая, это отчет поколений Ильичу, праздничная, ликующая и в то же время строго документальная летопись эпохи.

Мысль о гигантских изменениях, происшедших в мире, получает нагляднейшее подтверждение: непризнание, интервенция, злобная, яростная клевета, обрушившиеся из-за рубежа на молодую республику Советов в те первые октябрьские годы. И благодарность человечества, победоносное, жизнеутверждающее шествие ленинских идей по планете — сегодня; страны, строящие социализм, государства, обретшие независимость в борьбе с колонизаторами-империалистами. Вот диапазон явлений, вместившихся между двумя внешне столь простыми понятиями — Вчера и Сегодня.

Одинокая, гордая Республика Советов, отбивающаяся от интервенции 14-ти держав,— эти славные, трудные голодные дни запечатлены на снимках-документах той поры, а чуть подальше, на других стендах — сегодняшний день наших друзей, наших единомышленников, строящих социализм в государствах Европы и Азии, гордо причисляющих себя к социалистическому лагерю. Символическая, волнующая фотография польского мастера Анджея Марчака «Газопровод «Дружба» — как выражение самой идеи братства, дружбы, сотрудничества, как свидетельство Истории...

Главная удача, главное достижение этой выставки и заключается как раз в том, что она на протяжении всей экспозиции, сопоставлением самых разных ее частей, чередованием целых серий с акцентирующими ударами сверхувеличений, гармонией конкретного и обобщающего постоянно держит зрителя во власти этого публицистического напряжения — Вчера и Сегодня. Мысль о Вчера и Сегодня продолжается в своем логическом развитии: наше Сегодня всем своим содержанием, всем характером устремлено в Завтра, устремлено в Будущее.

Но как бы далеко ни устремлялись вы в своих мыслях, разглядывая прекрасные, совершенные фотографии, сделанные в наши дни в самых разнообразных уголках нашей Родины, в самых экзотических местах планеты, как бы далеко ни прошли в глубь гигантской экспозиции, вы снова и снова мысленно возвращаетесь к начальным ее разделам — туда, где разместилась фотографическая Лениниана.

Пожалуй, никогда еще не была представлена Лениниана так полно. Широко и повсеместно известные и малоизвестные уникальные кадры из архивов, запечатлевшие для нас, потомков, для самой Истории облик великого вождя трудящихся, саму атмосферу незабываемых дней, потрясших до основания вековой порядок угнетения и насилия, смотрятся — да что там смотрятся — читаются взахлеб, как самое увлекательное, самое захватывающее повествование. И вы с благодарностью думаете о людях, оставивших нам эти драгоценнейшие фото- и кинодокументы. Вот их имена — П. Жуков, П. Оцуп, А. Савельев, М. Наппельбаум, В. Булла, А. Левицкий, К. Кузнецов, Н. Алексеев и другие.

Естественно, логично переходит Лениниана в повествование о годах восстановления, о славной героической поре первых пятилеток. Днепрогэс и Магнитка, легендарное строительство Ферганского канала и бессмертные арктические эпопеи, страна, как один человек, севшая за парты, вставшая у станков, вышедшая на просторы полей, побеждающая стихию, разруху, созидающая, устремленная к свету... Все это — уже наша фотопублицистическая классика.

К этой же классике по праву принадлежат сегодня самые драматичные, полные подлинной героики, подлинной народной славы снимки военных фотокорреспондентов времен Великой Отечественной войны. Все последующее — вплоть до наших дней, представленных в снимках, обнаруживающих и журналистскую пытливость, и публицистическую страстность, и великолепное мастерство во владении фотографическим «оружием» освящено кровной связью с теми, ставшими уже историческими, снимками, с запечатленными на них событиями.

Снова и снова взволнованная мысль зрителя проводит эти параллели, рождает ассоциации — первый автомобиль и могучие машины, механизмы гигантских строек, первая лампочка Ильича и буйство огней наших красавцев-городов, отважная четверка на полюсе и многочисленные, оснащенные современнейшей техникой советские арктические и антарктические экспедиции.

И еще одна характерная и, на мой взгляд, ценнейшая особенность выставки: идеи всепобеждающего



Г. ПАНАМСКИЙ
(Болгария)
Хозяин земли
Серебряная медаль

А. НАГРАЛЬЯН
(СССР)
Авиатехник
Евгений Смирнов

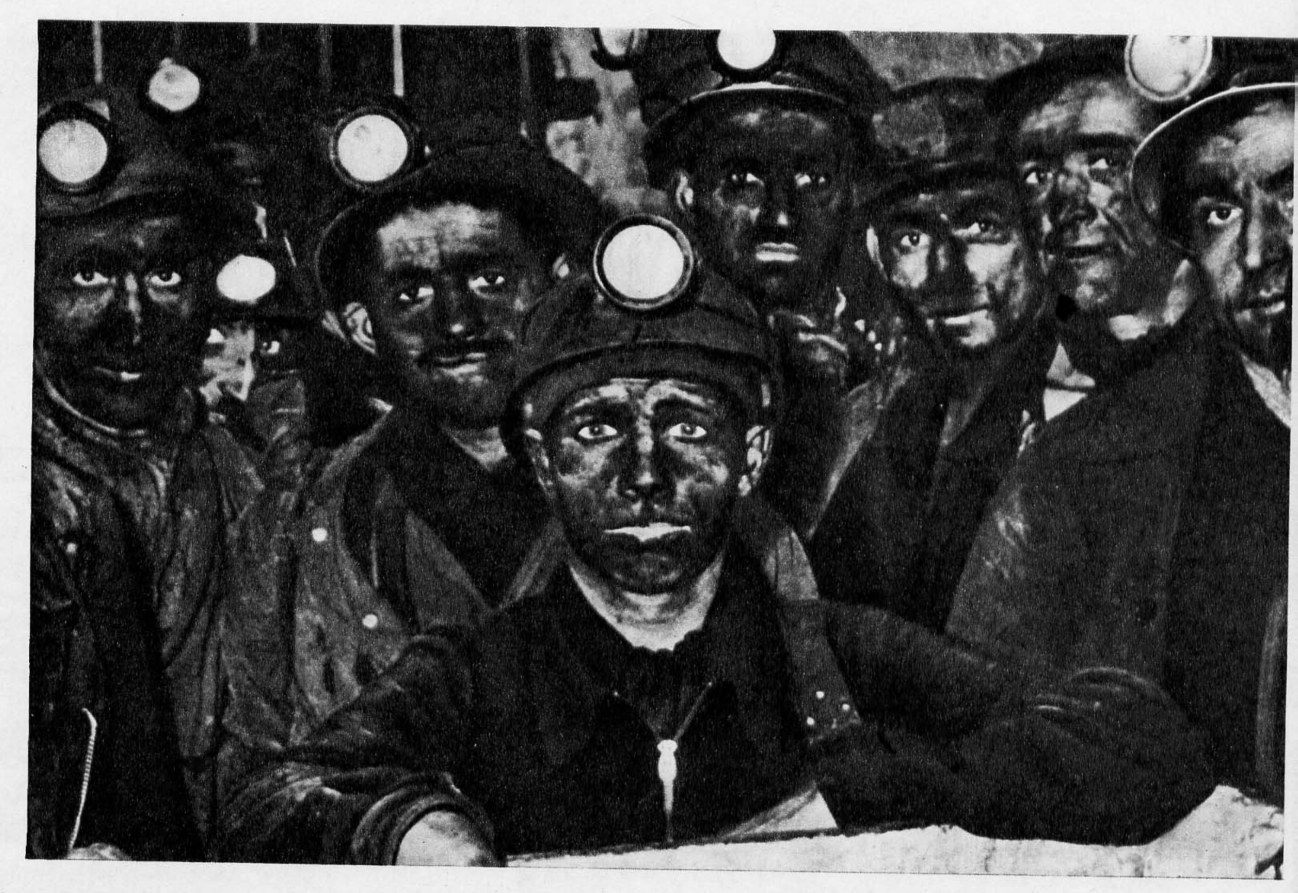
А. НАГРАЛЬЯН
(СССР)
На ледовом аэродроме

К. РЕНН
(Швеция)
Из серии «Портреты»









Ж. КРАВЕН (Франция) Из серии «Индустриальная поэма» *Серебряная медаль*

Т. ПИНТЕР (Югославия) Удивление

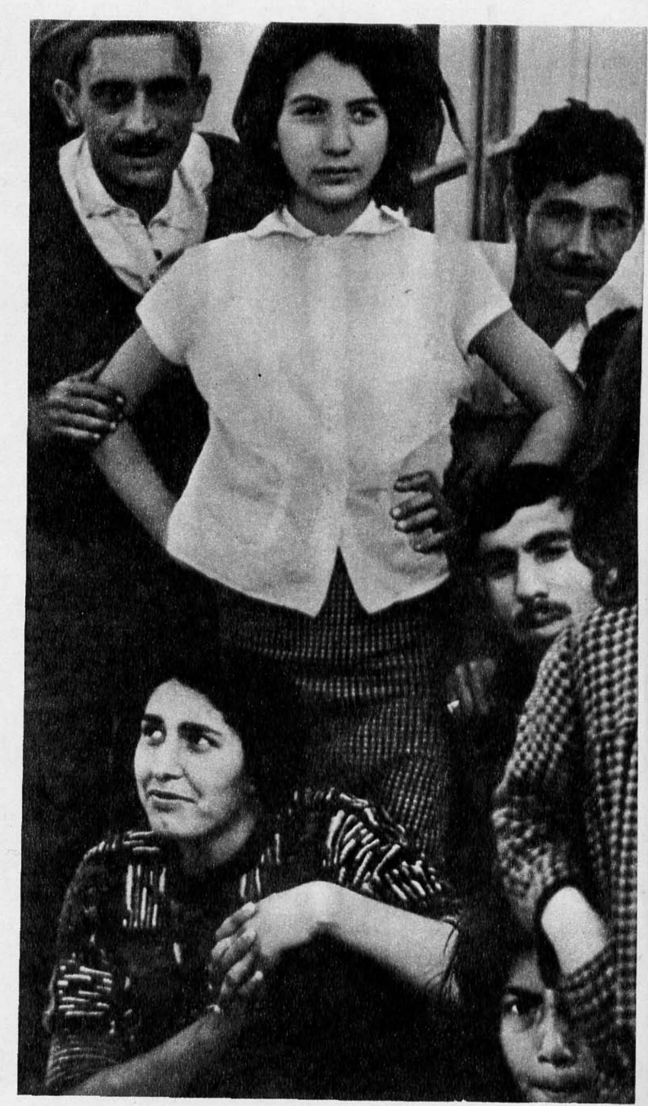
Куанг ВАН (ДРВ) Ополченцы уезда Хай Хау

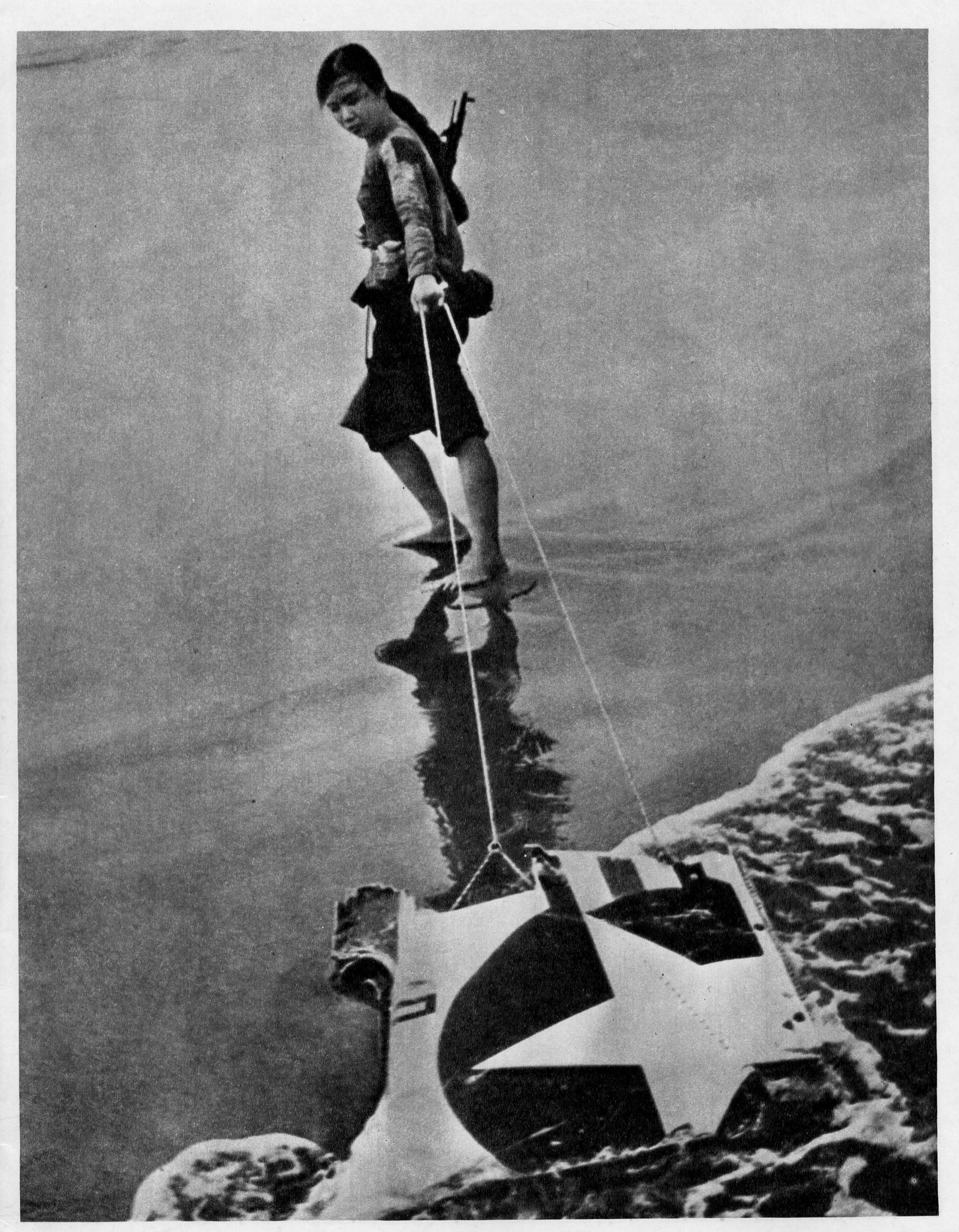
интернационализма пронизывают здесь творчество фотомастеров. Каким ярким свидетельством этого является сам тот факт, что тема героического Вьетнама получила свое блестящее фотографическое решение в работах фотожурналистов многих социалистических стран. Это и страстные, подлинно публицистические серии В. Соболева и Л. Портера (СССР), и снятые с любовью, с умением проникнуть в самую суть характера вьетнамские портреты Губерта Линка из ГДР, и, конечно же, взволнованные свидетельства вьетнамских фоторепортеров Ле Май Аня, Ван Бао, То На и многих других.

Или столь же впечатляющие фотодокументы — обвинения в бесчеловечности империализма и его израильской агентуры — работы Ульриха Кольса (ГДР) «Жертвы израильской агрессии».

Не случайно также то обстоятельство, что именно социальные мотивы, именно внимание к жизни народа в первую очередь характеризуют творчество прогрессивных зарубежных фотомастеров. Золотая медаль индийскому фотожурналисту Р. Паркашу («И к ним придет радость»), серебряная — французу Ж. Кравену («Индустриальная поэма») и бронзовая — его соотечественнику С. Готье («У ворот бастующего завода»), бронзовая медаль — венесуэльцу Луису Бисбалу («Молодежь борется») увенчали правдивый, искренний, социально острый рассказ о буднях тружеников земли, об их борьбе, их жизненных идеалах.

Все это — тоже история, творимая на наших глазах. Так же, как героический сражающийся Вьетнам, как фестиваль искусств в Африке, как демонстрации в защиту мира в европейских столицах, как счастливые лица молодых строителей, студентов, докеров, школьников, спортсменов социалистических стран... Только правда! Эти слова могли бы стать девизом выставки. Она сильна именно своей приверженностью правде жизни и правде истории, немеркнущей правде великих ленинских идей.

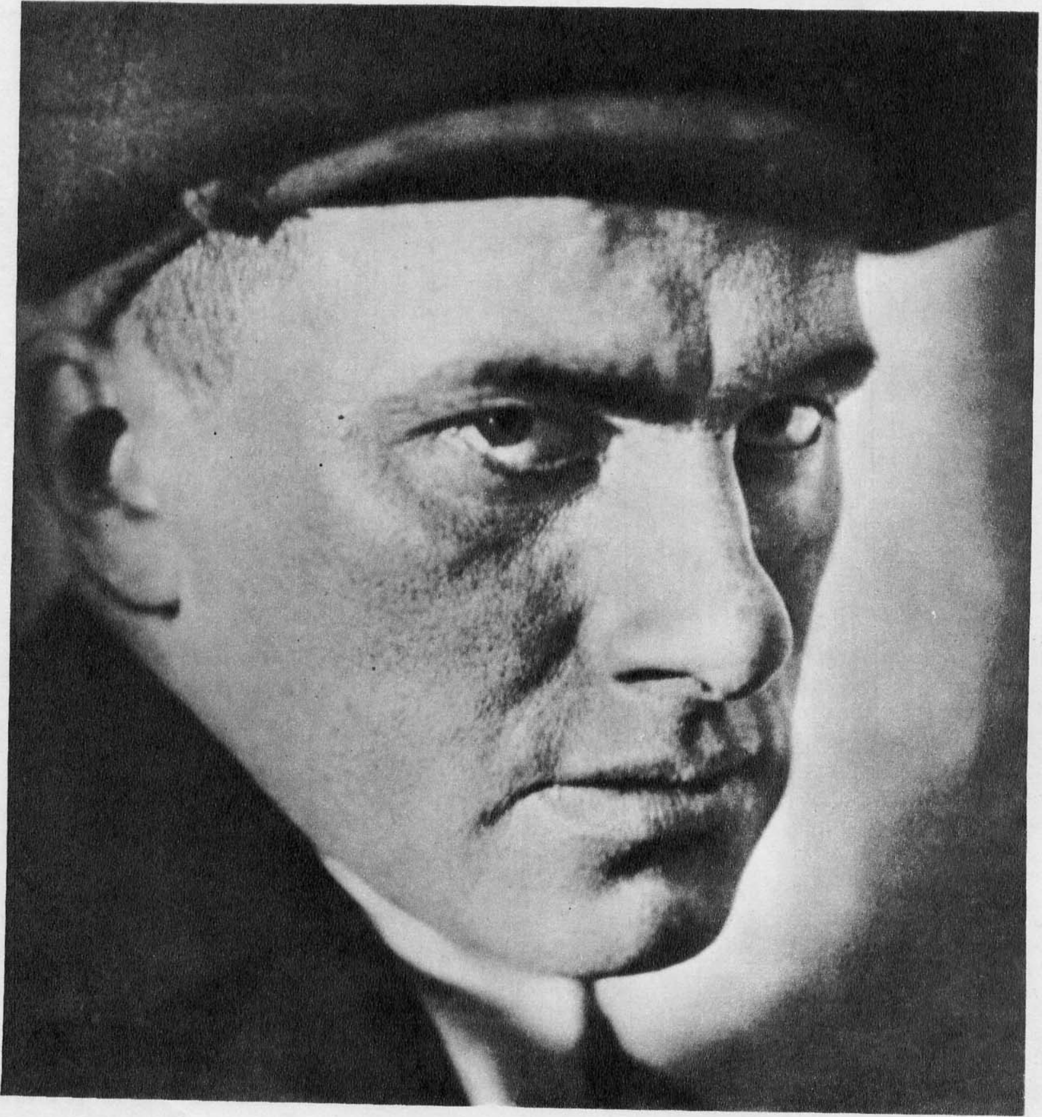












НАШИ ИНТЕРВЬЮ

М. ГОЛЫЙ,
представитель генерального секретариата МОЖ (ЧССР)

Необходимо отметить огромную плодотворную работу Оргкомитета. Экспозиция являет собой зримую повесть об огромном этапе жизни людей земли. От первых ленинских снимков, от незабываемых дней революции она гармонично и плавно переносит нас в современность.
Хочется отметить: каждая фотография «высказывает» зрителю что-то важное, значимое. Меня потрясла серия В. Соболева «Вьетнам борется, Вьетнам победит» — какого большого смысла исполнены эти снимки!
Что выделить, что назвать? Например, «Нефть Сибири» А. Птицына, снимки космонавтов — в этих кадрах запечатлены существенные черты нашей эпохи, эпохи ленинизма.
Особо нужно подчеркнуть еще одно значение выставки — а именно, то, что она способствовала укреплению связей фотографов разных стран.











И. ФИЕГУД (ГДР) Без названия

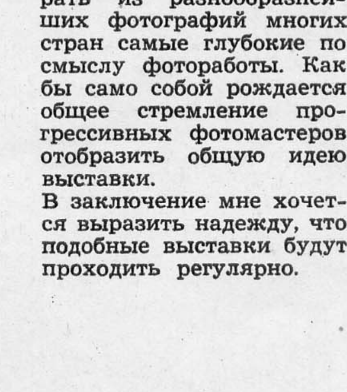
Ж. РИВАЛЬ (Франция) Живые своды

В. СОБОЛЕВ (СССР) Старое и новое (Афганистан)

Д. НИКОЛС (США) В Амстердаме

С. КИЛАДЗЕ (СССР) Герой Социалистического Труда виноградарь В. Квантришвили

Р. МААС,
фотографик (ГДР)

Большое впечатление произвел на меня исторический раздел. Я бы назвала основную причину успеха этой части экспозиции. Это, вне всякого сомнения, уникальность представленных фоторабот, прекрасное качество их исполнения. Превосходная фотография В. Соболева «Красная площадь. К Ленину» стала как бы «визитной карточкой» всей экспозиции.
Запоминаются разноплановые и все-таки создающие общую картину работы советских фотографов.
Зарубежная экспозиция также весьма интересна. Следует отдать должное такту организаторов выставки, сумевших отобрать из разнообразнейших фотографий многих стран самые глубокие по смыслу фотоработы. Как бы само собой рождается общее стремление прогрессивных фотомастеров отобразить общую идею выставки.

В заключение мне хочется выразить надежду, что подобные выставки будут проходить регулярно.

Ж. ФАЖ,
президент-основатель фотоклуба в Валь де Бьевре (Франция)

На этой выставке представлены фотографии, которые позволяют увидеть и понять, какими усилиями было создано Лениным Советское государство. Фотографии дают представление о живом образе Ленина, и лучшая, на мой взгляд, фотография из этой серии — Ленин, выступающий с речью на Красной площади. Этот репортаж (имеется в виду фотография К. Кузнецова), свидетельствует о высоком уровне мастерства автора. В такой манере и с такой эмоциональной силой работает сейчас Анри Картье-Брессон.
Современные советские фотографы, по крайней мере около 30-ти из них, достойны широкой мировой арены. Если говорить об авторах, представленных на этой выставке, то на меня наибольшее впечатление произвели работы Анатолия Гаранина и Евгения Халдея.
Фотографии бывают разного назначения и разной манеры исполнения, но, пожалуй, лучшие из них те, которые незабываемы, как фотография Ленина, выступающего на Красной площади.



А. ЛАНСЕЛОТТИ
(Италия)
Да будет свет

П. ГУЛЛЕРС
(Швеция)
Женщины Стокгольма

А. ШТЕРЕНБЕРГ
(СССР)
В. Маяковский
Серебряная медаль

Л. НИСНЕВИЧ
(СССР)
М. Ростропович и
К. Кондрашин

В. БАРФ
(ГДР)
Бетонщик

В. ВЫЛЕВ,
Главный директор Дирекции фотографии (Болгария)

Хорошо, что на этой выставке мы встретились и со старыми, знакомыми, работами, и с интересными новыми. Потому что в данной ретроспективной экспозиции даже известные фотографии приобретают новое звучание.

Я, например, очень высоко оцениваю снимок В. Тарасевича из серии «В пути» — ученый на фоне испещренной формулами доски. Эта фотография воспринимается как некий символ научной мысли, — а сегодня без научно-технического прогресса немыслима ни одна область человеческой деятельности.

Пронизанная единой мыслью — посвящением вождю мирового пролетариата — экспозиция в общем оставляет цельное впечатление.

Немного о конкретных работах. Огромное впечатление произвела на меня новая встреча с известными снимками Е. Халдея. Они вновь и вновь напоминают о славных страницах истории Советской Армии, принесшей свободу и на нашу, болгарскую землю. Дирекция фотографии присудила Е. Халдею специальный приз.

Ван дер РЕЙКЕН,
вице-президент
«Уолд пресс-фото»
(Нидерланды)

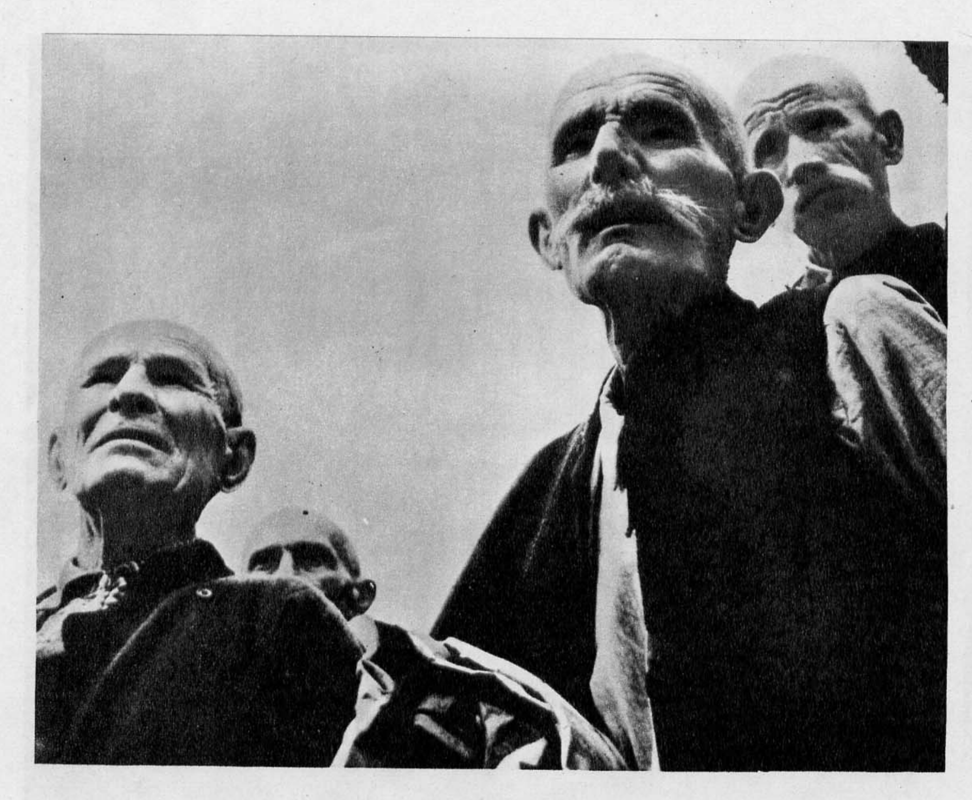
Эта экспозиция имеет громадное значение не только для Советского Союза, но и для всего мира, потому что идеи ленинизма получили чрезвычайно широкое распространение во всех странах; то, что сделал Ленин, вошло в жизнь всех людей мира. И это, по-моему, нашло отражение в представленных фотографиях.

Естественно, что большинство снимков в той или иной степени связано с ленинской темой. Правомерными оказались и многочисленные портреты, и событийные, и спортивные фотографии. Словом, в фотографиях предстала перед нами современная панорама мира, и одновременно выставка явила впечатляющую картину разнообразных возможностей современной фотографии.

Что мне особенно понравилось? Безусловно, фотографии исторического раздела выставки, панорамы новостроек Советской страны, а также некоторые жанровые работы, портреты простых людей, которые сегодня помогают действенному воплощению в жизнь идей Ленина.









Т. ДРАГОЛЮБ
(Югославия)
Ветераны

К. ПАНАМСКИЙ
(Болгария)
Победитель

Ю. БАГРЯНСКИЙ
(СССР)
Счастье

Н. БАРАНОВ
(СССР)
Не разрушать, а строить

Т. Каси НАТХ
(Индия)
Девушка с корзиной

М. РЕВ,
председатель фотосекции Союза журналистов (Венгрия)

Такой большой выставки я никогда не видел! Здесь не только очень много фотографий, но, что самое главное, очень много хороших и великолепных фотографий. Это и не удивительно. Ведь состав участников небывалый: 60 стран мира! И не только, так сказать, страны «старой европейской культуры», но и строящие свою национальную культуру. Работы, присланные, скажем, из Ганы или Кубы, привлекают самое пристальное внимание взыскательной публики.
Кстати, меня приятно поразила советская публика. Непрерывным потоком идут экскурсии, на выставку приходят целыми семьями. Возле стендов серьезные споры, горячие дебаты. Споры эти касаются не только конкретного сюжета, но самой сущности фотоискусства. Активнейшая зрительская реакция помогла членам жюри найти правильное решение. Мнение жюри и зрителей совпало. Все мы, члены жюри, в ходе работы не чувствовали себя оторванными от массы посетителей, а горячо спорили, радовались или огорчались, как «обыкновенные» зрители.

З. АГТЕ,
главный редактор журнала «Квик» (ФРГ)

Огромное впечатление производит историческая часть выставки. Я никогда не видел столько фотографий о Ленине. На этой отличной выставке немало работ, сделанных молодыми фотографами разных стран. Одному из них — советскому фотожурналисту Александру Саакову — наш журнал присудил ценный приз за серию снимков. Мне понравились фотографии итальянских и румынских мастеров, репортажи, сделанные фотожурналистами ГДР. К сожалению, мои коллеги из ФРГ представили мало работ и, пожалуй, не самые интересные. Наибольшее впечатление оставляют произведения советских авторов Льва Устинова, Людаса Руйкаса, Петра Носова.
Многие фотомастера мира удостоены на этой выставке высоких наград. Мне хотелось бы, чтобы и в будущем фоторепортеры получали призы только за фотографии, посвященные миру во всем мире.







ГОВОРЯТ
ЗРИТЕЛИ

ГЛАВНАЯ ТЕМА ЭПОХИ

Вадим КОЖЕВНИКОВ,
писатель

Мы вступили в такой период развития фотоискусства, когда главенствующим началом стала уже не техника, а мышление, способность к обобщениям, характерные для работ советских фотографов и наиболее честных, проницательных мастеров зарубежных стран.

Думаю, что именно это замечательное качество позволило участникам выставки в Манеже прикоснуться к генеральной теме времени, эпохи, мыслей и чувств человечества.

И они создали не только коллективный памятник великому имени, великим идеям. Тот изобразительный материал, что представлен на фотовыставке, создает цельный и запоминающийся образ нашей современности в неразрывной связи с прошедшим, а не запечатленное раз навсегда и остановившееся прошлое.

Уникальные фотографии В. И. Ленина стали частью самосознания современного человека. О них, мне кажется, трудно даже говорить как о произведениях отдельных, пусть и крупнейших фотомастеров, до такой степени они вошли в жизнь людей нашей эпохи. Образ Владимира Ильича — это то, что всегда с нами.

Даже если задаться целью проанализировать индивидуальное мастерство фотографов, снимавших Ленина, оценивая их работы с точки зрения выбора момента, композиции, приемов, то первое, что придется отметить,— психологическую достоверность, умение раскрыть характер.

Скажем, в известном снимке периода швейцарской эмиграции Ленина мы сразу замечаем, как стремительна и энергична его походка, замечаем деловую заинтересованность, живой взгляд, быстроту реакции и уж потом начинаем понимать, какими средствами фотограф добился столь активного восприятия.

На широко известной фотографии послереволюционного времени мы видим Ленина, который слушает собеседника — рабочего, чуть наклонив голову и смотря на него внимательно и серьезно. Мы не знаем имени и биографии рабочего. Лицо вождя обращено к нам. Это с каждым из нас разговаривает Ленин...

Основное значение Международной фотовыставки, на мой взгляд, состоит именно в раскрытии бесконечности развития ленинизма. Фотография, казалось бы, по самой своей сущности запечатлевающая лишь данный факт — жизнь человека в границах его физического бытия,— на этой выставке выполняет роль гораздо более значительную: раскрывает интернациональную сущность великих ленинских идей, ярко и последовательно утверждает неизмеримое влияние ленинизма на судьбы современного мира.

Главным идейно-художественным открытием фотовыставки в Манеже стало, на мой взгляд, органическое слияние правды факта, правды философии, правды эпохи.

ГИМН ВОИНСКОМУ ПОДВИГУ

Е. ВОСТОКОВ,
генерал-майор

При ясности идейной позиции явления жизни, факты, умело отобранные, творчески осмысленные, поднимаются автором фотографий, представленных на Международной выставке, до обобщений большого общественного звучания.

Это относится не только к темам, связанным с ленинской, к фотографиям, которые приобрели хрестоматийный характер, но и к новым работам, затрагивающим различные стороны жизни нашего народа и борьбы прогрессивного человечества против врагов мира и социализма.

Мне как человеку военному особенно близка тема защиты социалистического отечества. Естественно, что на данной выставке работ, связанных с этой темой, очень много: к ней обращаются многие фотомастера.

Исторические фотографии поистине драгоценны. Они позволяют увидеть и глубже осмыслить роль В. И. Ленина как руководителя обороны молодой Советской республики. Работы П. Оцупа (например, «Ленин с группой командиров обходит фронт войск Всевобуча на Красной площади 25 мая 1919 года»), К. Кузнецова («Ленин произносит речь перед войсками 25 мая 1919 года») и других старейших советских мастеров фоторепортажа убедительно показывают огромную роль Красной Армии в создании и укреплении Советской власти.

Вспоминаются призывные слова Ленина, которые звучат, как завет, не потерявший актуальности и в наши дни: «Товарищи, будьте начеку, берегите обороноспособность нашей страны и нашей Красной Армии, как зеницу ока».



И как бы ответом на этот ленинский призыв служат запечатленные на фотографиях эпизоды героической борьбы нашего народа и нашей армии против милитаристов, посягнувших на наши границы, против фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны. Например, серия фотографий В. Темина о воинском символе мужества, доблести и патриотизма Советских Вооруженных Сил — боевом Красном Знамени. Ценность ее заключается в том, что это по существу фотоочерк, связанный с действительными событиями большого исторического значения.

Фотографии времен Великой Отечественной войны воспринимаются нами как дань памяти мужеству многих наших замечательных фронтовых фотокорреспондентов, шедших с камерой и автоматом в руках среди бойцов на выполнение своего задания. Им, этим самоотверженным людям, которые, не щадя своей жизни, фиксировали подвиги солдат, матросов, офицеров, наших замечательных военачальников и полководцев, мы останемся навсегда благодарны. На снимках Е. Халдея, Г. Зельмы М. Калашникова, И. Шагина, В. Темина, М. Мельника и многих других фотокорреспондентов запечатлена история минувшей войны.

Шагая в рядах бойцов по трудным дорогам войны мимо взорванных заводов, страшных пепелищ, военные фотожурналисты рассказывали своими снимками о бесчеловечности, жестокости фашизма, накаляя ненависть к оккупантам, поднимая народ на новые подвиги.

К наиболее впечатляющим произведениям документальной фотографии тех лет принадлежат, на мой взгляд, «Зоя» С. Струнникова и триптих В. Юдина «Освенцим». И сегодня, спустя 25 лет после окончания войны, люди, проходя по выставочному залу, не могут бесстрастно смотреть на эти снимки.

А фотографии периода разгрома гитлеровцев под Москвой, фотографии, отображающие Сталинградскую битву, бои на Кавказе, под Новороссийском, Курскую битву, освобождение Праги и многих других городов Европы, штурм рейхстага, вызывают у нашего зрителя чувство огромной благодарности тем, кто разгромил фашизм.

Останавливают внимание работы Е. Удовиченко, В. Смирнова, Г. Омельчука, К. Куличенко и других фотомастеров, показывающие современную боевую технику и умело использующих эту технику советских воинов.

Следует особо отметить стремление авторов рассказать о новых явлениях и событиях нашего времени. Я имею в виду все более крепнущее боевое братство армий социалистических стран — участниц Варшавского договора. Это очень важная тема, и хотелось бы в дальнейшем пожелать военным фотографам сделать ее одной из ведущих в своем творчестве.

Мне кажется, совершенно необходимо, чтобы эту превосходную выставку увидела вся страна. Хорошо было бы по опыту некоторых прежних выставок, экспонировавшихся в Манеже, сделать ее передвижной.







Я. ШТЕЙНБЕРГ
Петроградская молодежь проходит военное обучение. 1919 год.
(К стр. 13)

Г. ЗЕЛЬМА
Клятва







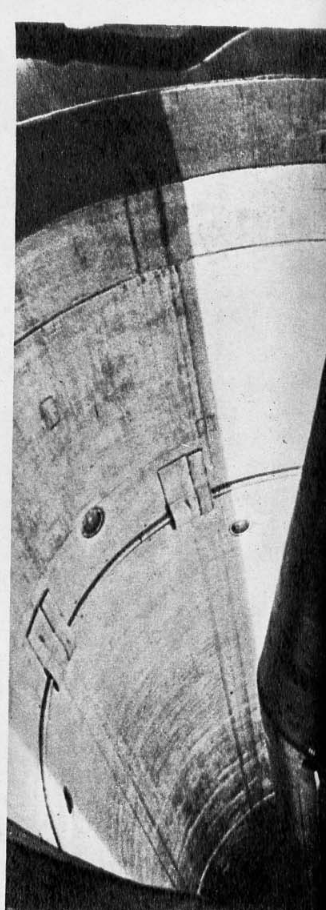
В. КИНЕЛОВСКИЙ
Западный фронт. 1943 год

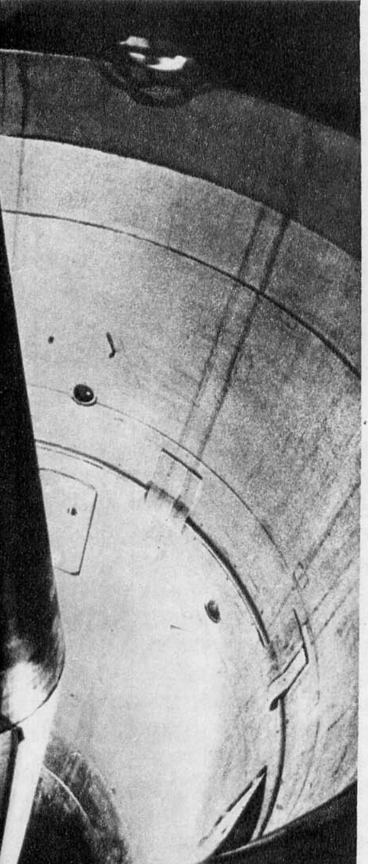
В. КИНЕЛОВСКИЙ
«Что дальше?»

Е. ХАЛДЕЙ
У Бранденбургских ворот

В. КИНЕЛОВСКИЙ
В штабе К. К. Рокоссовского









К. КУЛИЧЕНКО
На перехват

Атака

К. КУЛИЧЕНКО
В океан

Советская
стратегическая

Л. ПОЛИКАШИН
Десантники

НА БЕРЕГАХ НЕВЫ

Члены жюри и гости Международной фотовыставки — в Ленинграде

А. КОСТИН
Фоторепортаж
А. ГАРАНИНА

Члены жюри и гости Международной выставки, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, редакторы фотожурналов, деятели международного фотодвижения были взволнованы предстоящей встречей с легендарным городом.

...Ленинград. Над перронами Московского вокзала плывет торжественная и величественная мелодия Р. Глиэра. Бегут низкие облака, пригнанные ветром с Балтики. По-ленинградски пасмурно.

Гости, не медля ни минуты, отправляются знакомиться с городом.

Видеть Ленинград и слушать рассказы о нем — это значит совершать экскурсию в историю России, встречаться с реликвиями Великого Октября, лучше узнать город-герой, совершивший подвиг в смертельной схватке с фашизмом, поразиться его сегодняшнему величию.

— Поверьте мне, — взволнованно говорит редактор журнала «Болгарское фото» Альберт Коен, — Ленинград — самый красивый город Европы. Я знаю Европу, много ездил по европейским странам и убежден: красивейший город — Ленинград!

Американец Алан Портер, редактор всемирно известного фотографического журнала «Камера», издающегося в Швейцарии, в Ленинграде впервые.

— Я понял теперь, — говорит он, — почему этот город называют «Северной Пальмирой»: путешественникам, приближавшимся с Балтики к берегам России, внезапно представал, как чудо, прекрасный, законченный ансамбль огромного города. Это было и неожиданно, и сказочно...

И в самом деле! Может быть, именно поэтому? Ведь город Пальмира, развалины которого и теперь впечатляют туристов, посещающих Сирию, действительно поражал путешественников своим внезапным появлением на ровных просторах северной Сирии, прекрасным ансамблем великолепных зданий.



Еще в Москве, на Ленинградском вокзале, когда участники этой «поездки в историю и современность» собрались у красных вагонов поезда № 1 Москва—Ленинград, много говорилось о Ленинграде. Те, кто уже побывал там, многозначительно произносили: «Вы увидите незабываемое!» и немного завидовали тем, кто ехал в Ленинград впервые. (Так завидуешь иногда тому, кто еще только берет в руки интересную книгу, уже прочитанную вами, и вы знаете, какое огромное наслаждение у него впереди.)

Но если Пальмира славится легендами и в легендах, то Ленинград легендарен действительными событиями и делами далекой и близкой истории. О многом здесь говорят камни, многое в мире менялось и зависело от того, что происходило на улицах и площадях этого города. На баррикадах Петрограда родилась новая эпоха, в которой мы теперь живем, — эпоха социалистических революций, эпоха коммуниз-

ма. «Дул, как всегда, октябрь ветрами. Рельсы по мосту вызмеив, гонку свою продолжали трамы уже — при социализме».

...Гости посетили Смольный — штаб Революции, место, где работал великий Ленин.

— Здесь, в этом зале, была провозглашена Советская власть. Здесь, по этим коридорам, шел Ленин. Здесь были подписаны первые исторические декреты Советской власти — о мире, о земле. Когда думаешь об этом, трудно справиться с волнением, охватывающим тебя, — тихо говорит Эуген Ярович, секретарь Ассоциации румынских журналистов. Посещение Смольного, крейсера «Аврора» и других памятных мест Октябрьской революции произвело глубокое впечатление на всех — об этом много говорили потом.

— Когда мы были на «Авроре», — делился впечатлениями Дзира Футамура из японской газеты «Майнити», — я обратил внимание на пожилого адмирала и мальчишек рядом с ним — они слушали рассказ ветерана с огромным волнением. И я подумал: мы обязаны сделать все, что в наших силах, для того, чтобы молодое поколение никогда не узнало ужасов войны. Отстаивать мир, провозглашенный первым декретом Ленина, — общая задача человечества!

Что такое война, в Ленинграде знают слишком хорошо. Город, выстоявший в 900-дневной блокаде, живший, боровшийся под дулами фашистских батарей, голодавший, но гордый и сильный духом, хранит память о тех днях. Посланцы разных стран мира почтили память воинов, отдавших жизнь в дни обороны города, мирных жителей, погибших от артобстрелов и голода, посетив Пискаревское кладбище.

— Фотодокументы героических дней блокады должны каждый день напоминать людям: вот что такое война, вот что такое фашизм! — говорит Милош Голый из Чехословакии. — Помните слова нашего Фучика: «Люди, я любил вас. Будьте бдительны!»

Но гостей интересовала не только история. Как живет Ленинград сегодня? Каковы планы на будущее? Каким станет город в двухтысячном году? Как шло восстановление города? Эти и многие другие вопросы были заданы председателю Ленинградского горисполкома Александру Александровичу Сизову.

Мэр Ленинграда принял деятелей мировой фотографии у себя в здании горисполкома.

А. А. Сизов ознакомил гостей с планом расположения районов города, сообщил, что сейчас в Ленинграде строится 55 тысяч квартир в год.

— Я сам инженер-строитель, — сказал мэр Ленинграда, — и поэтому эта проблема мне особенно близка.

Более одиннадцати тысяч зданий было полностью уничтожено или серьезно повреждено во время войны. Все это теперь восстановлено или отстроено заново.

— Круг проблем, которыми приходится заниматься горсовету, — рассказал А. А. Сизов, — широк и разнообразен. Здесь и забота об озеленении города, и полная ликвидация угрозы наводнения, и летний отдых детей, и многое, многое другое...

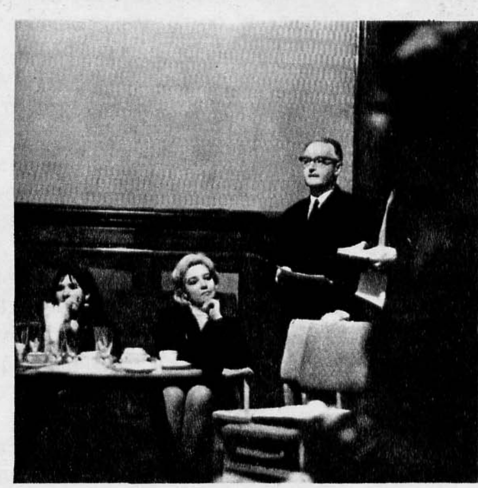
Встреча в горсовете была, по общему признанию, особенно интересной и полезной.

— С таким мэром можно быть спокойным за будущее города, — сказал Иохим Уман из ГДР.









У крейсера «Аврора»

На приеме у председателя Ленинградского горисполкома А. А. Сизова

В комнате В. И. Ленина в Смольном

В Эрмитаже

На встрече с фотосекцией Ленинградского отделения Союза журналистов

(Продолжение см. на стр. 47)

ПО СТРАНИЦАМ ПРЕССЫ

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА В МОЛОДЕЖНОМ ЖУРНАЛЕ

СМЕНА

№ 20 1969

«МОГУЩЕСТВО РОССИЙСКОЕ ПРИРАСТАТЬ СТАНЕТ СИБИРЬЮ...»

Михаил Ломоносов

СИБИРСКИЙ ВЫПУСК

Б. ФАИН,
заведующий отделом фотоочерка и репортажа журнала «Смена»

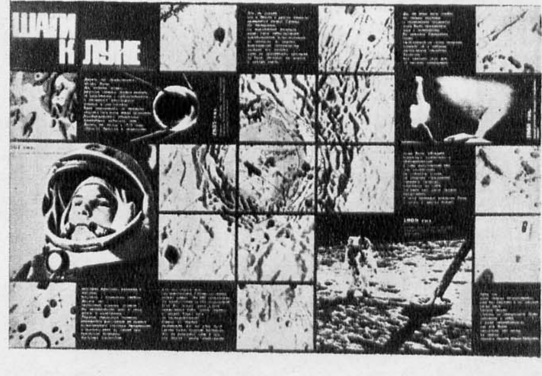
Эта встреча вызвала живой интерес у московских журналистов. В канун выхода в свет юбилейного, тысячного номера популярного молодежного двухнедельника «Смена» его фотомастера показывали в Центральном Доме журналиста свои снимки. Отчитывался в своей работе отдел фотоочерка и репортажа, отдел своего рода уникальный, существующий пока только в этом журнале.
Целенаправленность, которую легко заметить в деятельности слаженного коллектива фотомастеров «Смены» — коллектива единомышленников, — выдвинула журнал в число лучших наших иллюстрированных изданий. Тема случайная, «проходящая» — редкий гость на его страницах.
Опыт, накопленный отделом, представляется нам интересным и плодотворным. С просьбой рассказать о нем читателям «Советского фото» мы обратились к заведующему отделом фотоочерка и репортажа Б. Фаину. С кратким обзором номеров за 1969 год выступает член редколлегии нашего журнала А. Козлов.

Отдел фотоочерка и репортажа существует в «Смене» более трех с половиной лет. Каждый материал его, как правило, занимает в журнале значительное место и призван, обладая всеми качествами добротной журналистской работы, еще и зрительно украсить номер. Тематика — самая разнообразная. Наши фотокорреспонденты в содружестве с очеркистами бывают на таежных стройках и в заводских цехах, на нефтяных буровых и в школьных классах, присутствуют при испытаниях новой техники, рассказывают о первых шагах молодых воинов и студенческом трудовом семестре, о заповедных уголках страны и народных ремеслах...

Работа начинается по-разному. Иногда — с события. Иногда — с адреса. Иногда — с темы. Отдел — как бы приводной ремень между секретариатом редакции, главным художником и фотокорреспондентами.

В отделе проводятся совместные обсуждения заданий с участием заведующего, фотокорреспондента, очеркиста, а также главного художника: речь идет прежде всего о фотографическом раскрытии темы. И здесь нередко помогает пишущий публицист, очеркист, глубже знающий те или иные проблемы.

При определении фотографической темы мы прежде всего стараемся уяснить ее главную публицистическую мысль и возлагаем на фотокорреспондента обязанность найти наилучшее зрительное решение. Наиболее популярный жанр у нас — фоторепортаж; часто благодаря мастерству авторов, их умению найти ситуации, раскрывающие психологию людей, в единичном открыть общее фоторепортаж не просто отражает событие,







факт, а раскрывает явление жизни. Нередко этому помогает и текстовой очерк, расширяющий проблематику материала. С другой стороны, чем полнее, ярче, эстетичнее фотографическое раскрытие темы, тем легче сокращать текст, давая простор фотографии.

Для фотографа-журналиста поиск событийности, яркой зрительности, интересной фактуры — это не мода, это специфика профессии. Естественно, что пути фоторепортера часто лежат там, где необычны профессии, суровы условия труда и жизни. Но есть наряду с романтикой дальних странствий и романтика жизни, которая рядом. К этому иногда трудно привыкнуть. Принято же считать, что материалы о людях исключительных, редких профессий снимать благодарней, чем о тех, кто занят «рядовой», обыденной работой. А ведь для нашего молодежного издания требование времени как раз и состоит в яркой, целеустремленной пропаганде массовых рабочих профессий. Нашим фотожурналистам недостаточно стремления к новизне и необычности фактуры. Необходима новизна ви́дения, нешаблонность мышления, публицистический подход.

...Адрес: завод. Цель: пропаганда рабочих специальностей. Конкретная проблема: рассказать сегодняшним десятиклассникам о сложной и привлекательной жизни современного промышленного предприятия.

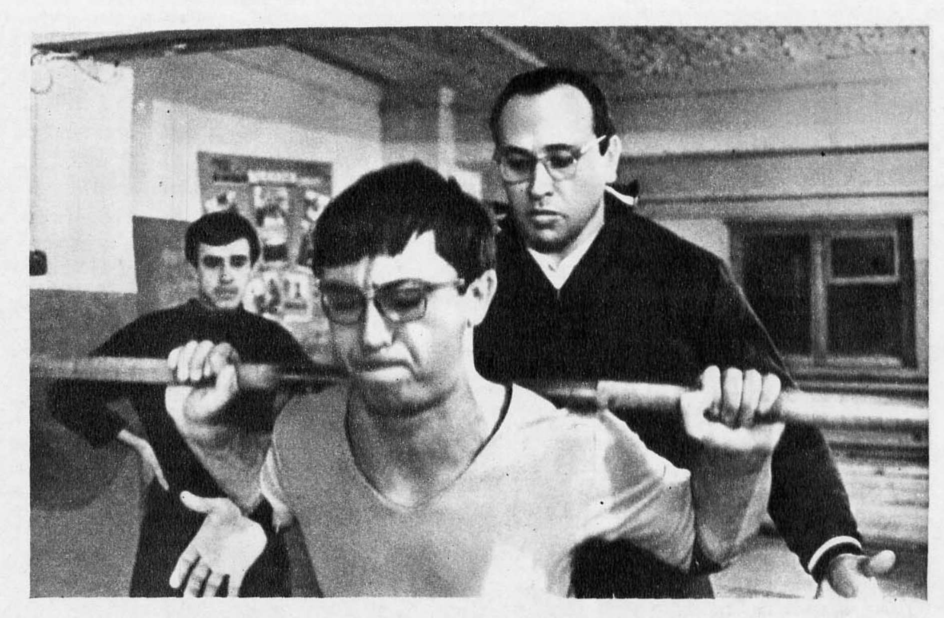
Не правда ли, задание для объемистой публицистической статьи? Ну, а все-таки... Ведь тонкий журнал не только читается, он и смотрится. Рождается и фототема: «100 профессий завода». Съемка в разных цехах, на разных рабочих местах; инструментальщики и модельщики, конструкторы и лаборанты. Творческая задача: «играть» на непохожести профессий, стремиться к разнообразию всех элементов — ситуаций, типажей, ракурсов и планов. Другой «сценарный ход» съемки: путь от маленькой детали до конечной продукции завода. Только при творческой ясности задачи, при тщательной разработке сценария съемки, при удачно подобранном адресе фотожурналист смело может приступать к работе. И не следует бояться заданности, когда заданность идет от жизни. Материал этого типа вполне успешно конкурирует с таким, где суть — в необычности фактуры или в событийности.

Журналистский «ход» нужен всегда. Начало стройки. Казалось бы, репортажность заложена в самом материале. Или пуск предприятия! Тоже чистейший репортаж. Что, если, пользуясь тем и другим, сложить тему о начале и завершении строек, об оправданности людских усилий, о трудовой эстафете комсомолии? И вот появляется материал, снятый одновременно, день в день — «Будет!» — из горного Азербайджана, «Есть!» — из казахских степей. Согласитесь: каждая тема в отдельности на журнальных страницах во многом потеряла бы свою эмоциональность и философию.

Я сознательно беру примеры, «тяжелые» для фотографии, казалось бы, невыигрышные. Но тема труда, трудового воспитания — магистральная для нас, и разработка творческих подходов к ней особенно важна.

Часто «ход» рождается в процессе самой работы, в командировке, подсказывается жизнью, журналистской заинтересованностью в том деле, о котором надо поведать читателю. Приведу недавний пример.

Размышляя, как показать (уже не впервые в журнале) молодежь, готовящуюся работать в сфере обслуживания, мы выбрали такой адрес: Уфа, школа кулинаров и официантов. Фоторепортер и очеркист, прибыв на место и познакомившись со своими будущими героями,

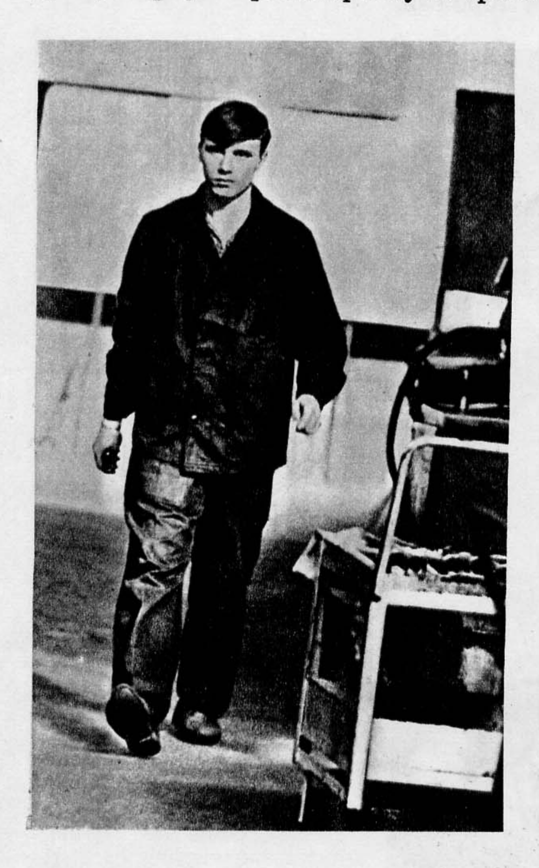


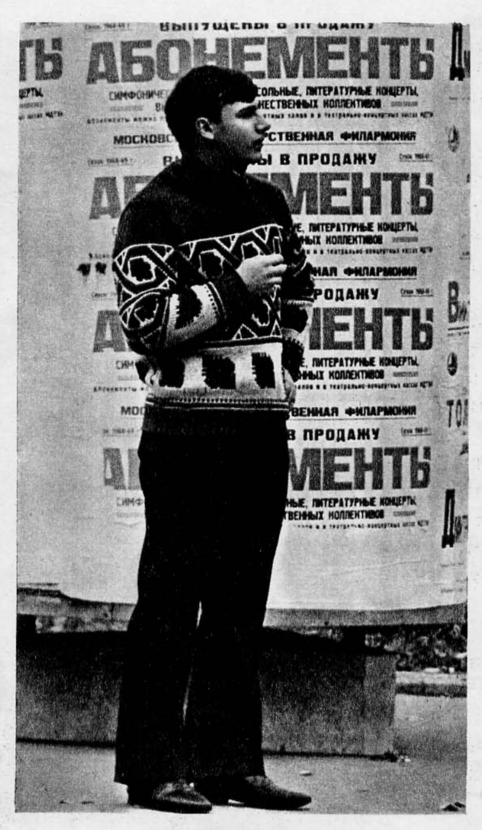


В. САКК
Как дела,
Юрий Власов?

Е. МЕСЯЦЕВ
Как спасали
морских пилотов
(из серии)

предложили привлечь к подготовке завтрашних работников сервиса творческую молодежь — артистов и художников. Инициативу журналистов поддержали в министерствах культуры и торговли Башкирии, в обкоме комсомола. И вот в школе начались занятия по эстетике. Нужно ли подчеркивать, что активное вмешательство журналистов в решение практических жизненных проблем в то же время создало условия для обогащения зрительной и текстовой основы материала. Не понадобилось никаких формальных приемов, никаких искусственных построений ради хлесткого кадра, ради красного словца.
Мы всегда говорим о необходимости в каждой теме «ударного кадра». Такого, в котором бы с наибольшей полнотой совмещались смысл, идея и эмоциональность. Это важно не только потому, что желательно избежать разрыва между зрительной убедительностью и смысловой значимостью кадра, но и потому, чт поиск такого кадра дает фотокорреспонденту верную ориентировку в трактовке сложной темы, вооружает тем пониманием задачи, без которого невозможна подлинная публицистичность. Ударный кадр важен и для выигрышной подачи материала в журнале — впоследствии он займет полосу, а то и разворот.
Наши молодые фотомастера все реже ограничиваются фиксацией внешних проявлений жизни, все чаще им удается передать насыщенность человеческих эмоций и состояний, характерность ситуаций.
В «Смене» пять штатных фотокорреспондентов. Каждый из них, безусловно, творческая индивидуальность. Их работы давно перестали быть лишь оформительским элементом издания — это полноправные журналистские материалы, о которых во весь голос идет речь и на редакционных летучках, и в читательских письмах. Концентрация наиболее сложных «фотографических дел» в одном отделе во многом стимулирует журналистское мастерство фотокорреспондентов, значительно облегчает внутриредакционную работу. Отдел работает и с внештатными авторами, подбирает и формирует серии фотографий, которые чрезвычайно широки по темам и поэтому их не создашь ни в одной, ни в двух командировках. Я имею в виду такие обширные материалы, как «Люди и холод», «Сибирь: анфас и профиль», большинство подборок серии минувшего года «Красота родной земли» и некоторые другие.
Задачи отдела — замысел темы, поиски адреса, подбор авторов-литераторов. Но нужно всякий раз и помочь фотокорреспонденту мобилизовать творческие силы для работы в командировке. И здесь важно знать творческие симпатии каждого, стараться не навязывать задание, которое не по душе. Возникают проблемы и при подаче материала — проблемы места, соотношения фотографии и текста, цветных полос и черно-белых, размеры отдельных кадров и т. д. Все они решаются в интересах общего дела и на основе глубокого и издавна существующего в редакции «Смены» уважения к многотрудной работе фотокорреспондента.







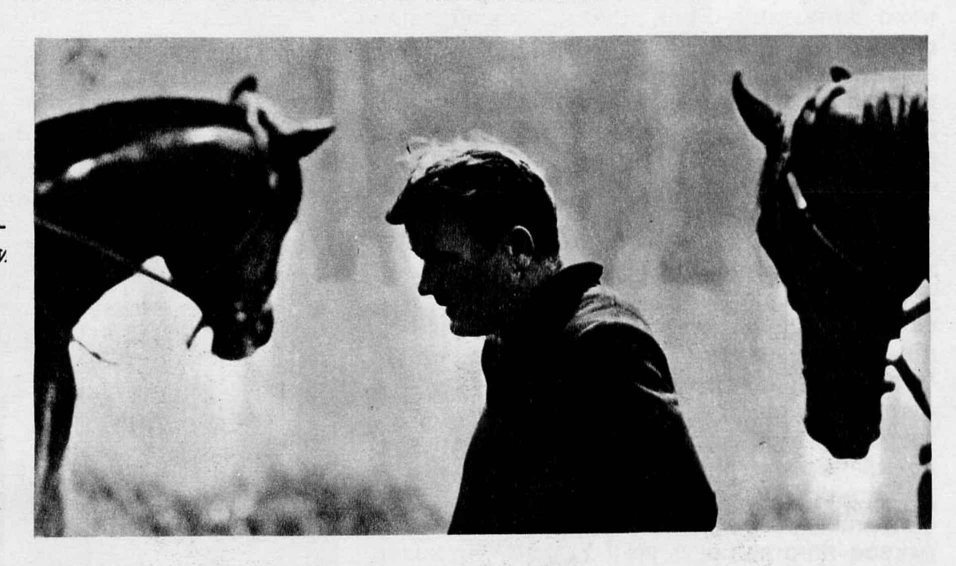
В. ЧЕИШВИЛИ
Первая в жизни работа (серия)

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ «СМЕНУ»...

А. КОЗЛОВ

Современный иллюстрированный журнал — механизм весьма сложный; создание каждого номера — процесс долгий и кропотливый, включающий многие и многие этапы, о которых потребитель — неискушенный читатель — и догадываться не может. Четкой выстроенности композиции готового номера предшествуют и долгие споры на редакционных летучках, и сомнения, и разочарования, и неожиданные находки. Но не наша задача открывать здесь профессиональные тайны — обратившись к опыту популярного молодежного журнала «Смена», мы попытаемся определить, какова есть и какой хотелось бы видеть журналистскую фотографию в подобном издании.
«Смена» — журнал литературно-художественный и общественно-политический. Перелистав подшивку 1969 года, произведя несколько несложных подсчетов, мы легко убедимся, что в среднем 12 полос из 34 в каждом номере — занято фотографиями. Не дело, конечно, проверять алгеброй гармонию, но количественные эти показатели дадут повод к новым размышлениям о качестве фотографий, публикуемых в «Смене». Много — но каких?
Учитывая направление журнала, мы вправе предъявить к его фотоиллюстрациям требования особые. Иносказательно речь идет о переводе — причем переводе адекватном — определенных словесных понятий на язык фотографии. В новых, фотографических «формах существования» эти понятия призваны сохранять не только информативную точность но и образное родство. И здесь, несомненно, во главу угла ставится вопрос индивидуального творчества, таланта, если угодно, каждого фоторепортера.

Их пятеро. Разных. Непохожих. Вместе они определяют фотографическое лицо журнала. (Здесь, конечно, огромная роль принадлежит и художнику, но рассматривать его деятельность — не наша задача. Скажем только, что сам журнал создает впечатление, будто у фоторепортеров с художником, а также с отделами и секретариатом — полное взаимопонимание в подаче материала.)
У каждого репортера «Смены» — своя манера, и даже более — своя психология, свой метод узнавания мира и людей. И даже, пожалуй, свои фотографические пристрастия.
Перед нами фотография-плакат, фотография-обобщение. Это Виктор Сакк рассказывает нам о молодых рабочих («Затейщики», № 2). Не будет преувеличением сказать, что у Сакка есть свой почерк — он явственно тяготеет к монументальным формам, широким масштабам. Но не будем торопиться с выводами, в том же номере у Виктора еще один репортаж — «Как дела, Юрий Власов?» Казалось бы, знаменитого тяжелоатлета так только и





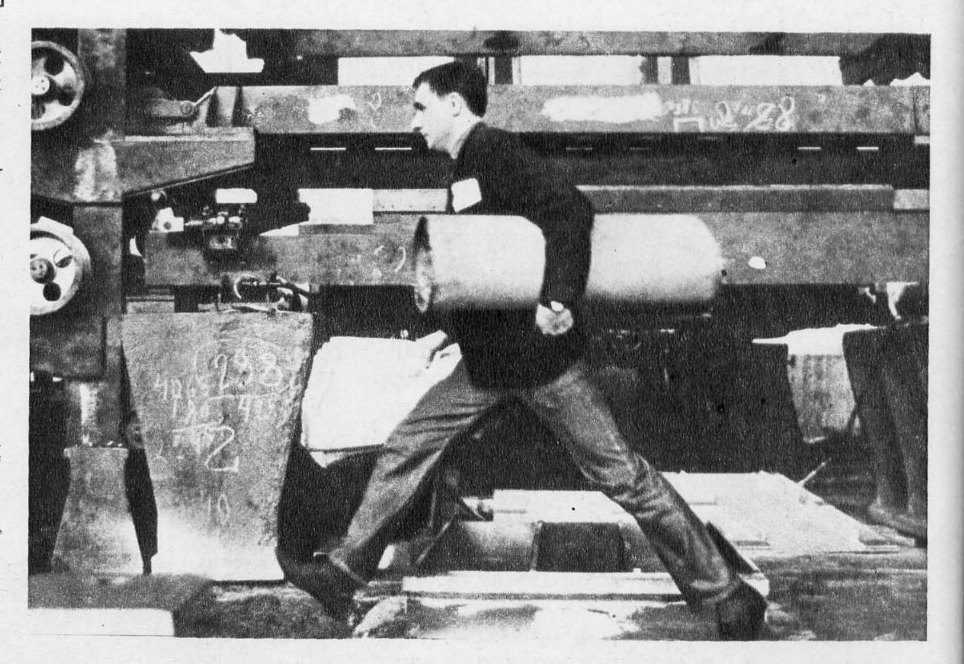
В. ЧЕЙШВИЛИ
И тополя уходят...
(серия)

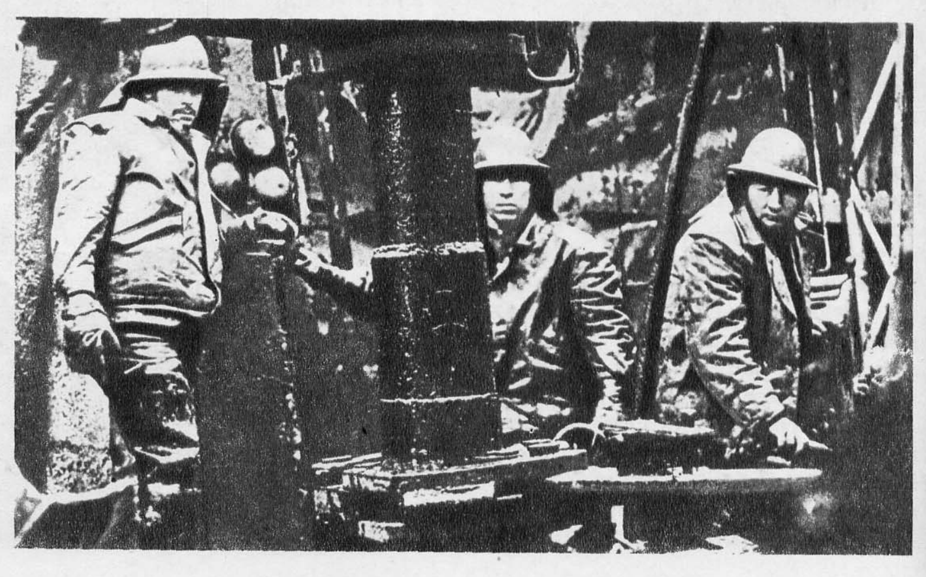
снимать — монументально, крупно, броско. Но Сакк делает неожиданное: перед читателем — снимки жанровые, снимки с улыбкой.
У Мирослава Муразова пристрастие к внешним, условно говоря, театральным эффектам. Серия снимков певицы Гюли Чохели, сопровождающая материал «Чистый голос песни» (№ 3), такими эффектами, на наш взгляд, несколько перегружена. Хотя, может быть, в данном случае именно таким был замысел Муразова — подчеркнуть в фотографиях настроение эстрады с ее резкими световыми пятнами, праздничным ажиотажем. Но Муразов бывает и другим — аскетически строгим и сдержанным. Об этом говорит его репортаж «Пост № 1» («340 шагов по Красной площади»), посвященный молодым солдатам, несущим почетную службу у ленинского Мавзолея (№ 1). Традиционность изобразительного решения здесь, кажется, оправдана, но Муразову удалось привнести один штрих, который открыл во внешне статичном сюжете определенную внутреннюю динамику. Речь идет о своеобразной фотограмме из пяти снимков, показывающей непосредственный момент смены караула. Энергичная ритмика кадров как бы воскрешает четкую поступь тех самых 340 шагов по Красной площади.
«Смена» калейдоскопична, такой ей и полагается быть — ведь это журнал молодежный, а нынешняя молодежь хочет знать буквально все. И вот Сергей Петрухин, видимо, считает, что можно рассказать о делах самых разнообразных, показывая людей, которые их вершат. Человек присутствует всегда во всех фотографиях Петрухина. Это молодой сосредоточенный парень на снимке «Рабочий чертеж» (№ 7) — снимок стоит под рубрикой «Мир молодости в работах фотомастеров» (данная рубрика — интересное начинание журнала, она знакомит читателя с работами не только советских, но и прогрессивных зарубежных фотографов). Это молодой хирург перед операцией — иллюстрация к материалу «Тренировка на чрезвычайность» (№ 10). Это нефтяники из очерка «Дороги на Самотлор», убедительные характеры героев трудовых будней (№ 18). Это... список можно продолжать. Всех героев своих Сергей снимает репортажно, они всегда как бы схвачены врасплох, случайно, но на деле эта случайность — великая точность того самого неповторимого мгновения, которое и бывает истинным.
А вот Владимир Чейшвили, нам кажется, лирик. Нет, он не склонен снимать размытые весенние пейзажи и красивенькие этюды «со смыслом». Лирический настрой убран глубоко «в подтекст» его фотографий, но все же ощутим явственно и читается четко. Он любит наблюдать развитие характера. В № 4 напечатан его материал «Первая в жизни работа» — на трех одноформатных снимках один и тот же молодой токарь снят в одной и той же позе. Но это три состояния, три разных настроения — из снимков мы узнаем правду о характере, он уже намечен пунктирно, и для завершения впечатления зрителю предлагается три запоминающихся жанровых снимка. Принцип лирических зарисовок лежит в основе многих снимков В. Чейшвили.
Естественно, что «Смена» активно использует также и фотографии внештатных авторов — любителей и профессионалов, подходя к отбору их с достаточно высокой меркой, которую устанавливает «штатный актив». Вот из таких пестрых, разнообразных фотографий строится в основном оформление «Смены». Фотографии разные, но, собранные вместе, они создают панораму сегодняшнего дня. Перелистайте «Смену». Посмотрите фотографии — они заставят вас еще раз убедиться в огромной публицистической силе хорошей фотожурналистики.

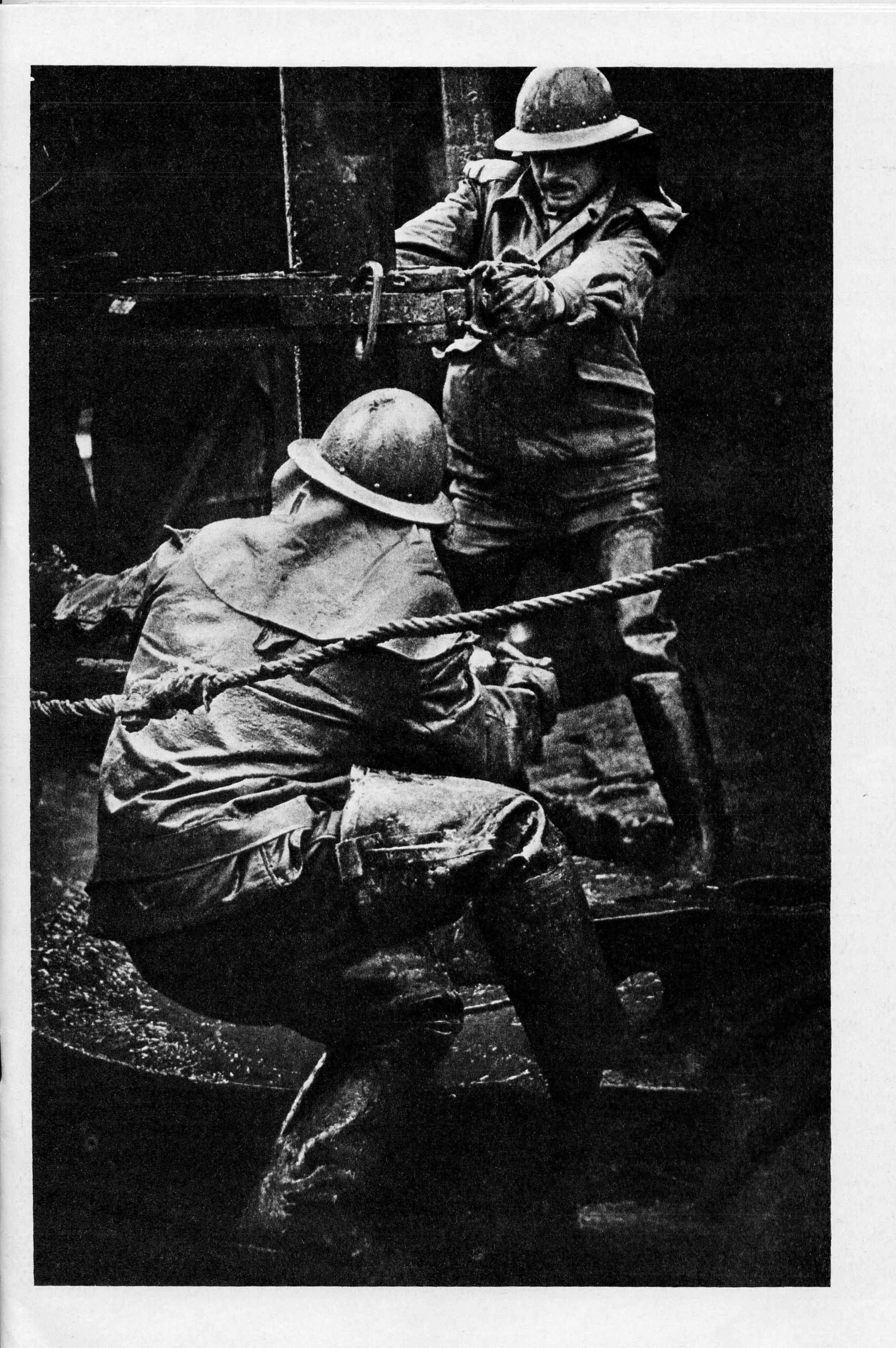
С. ПЕТРУХИН

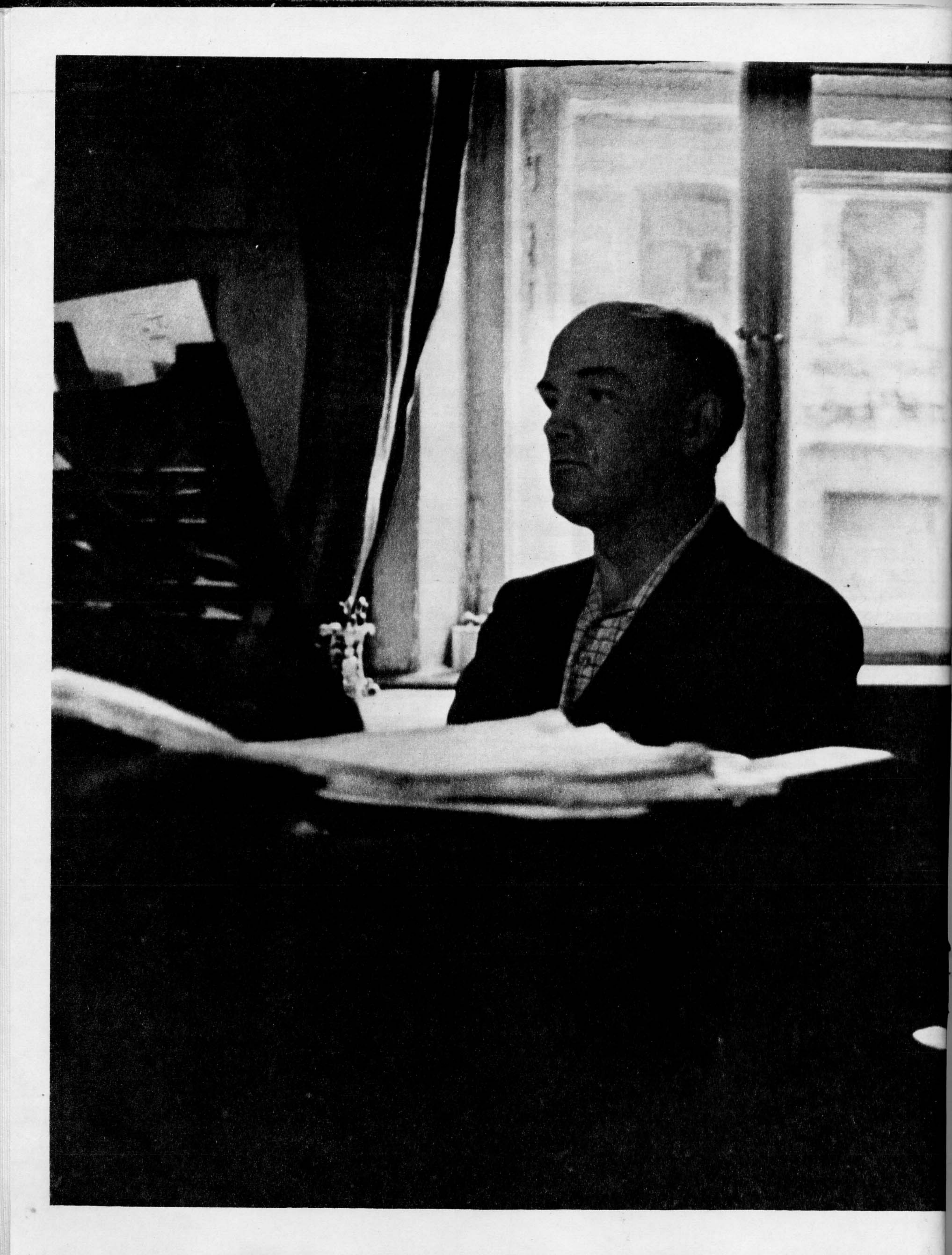
Рабочий

Из очерка «Дороги на Самотлор»



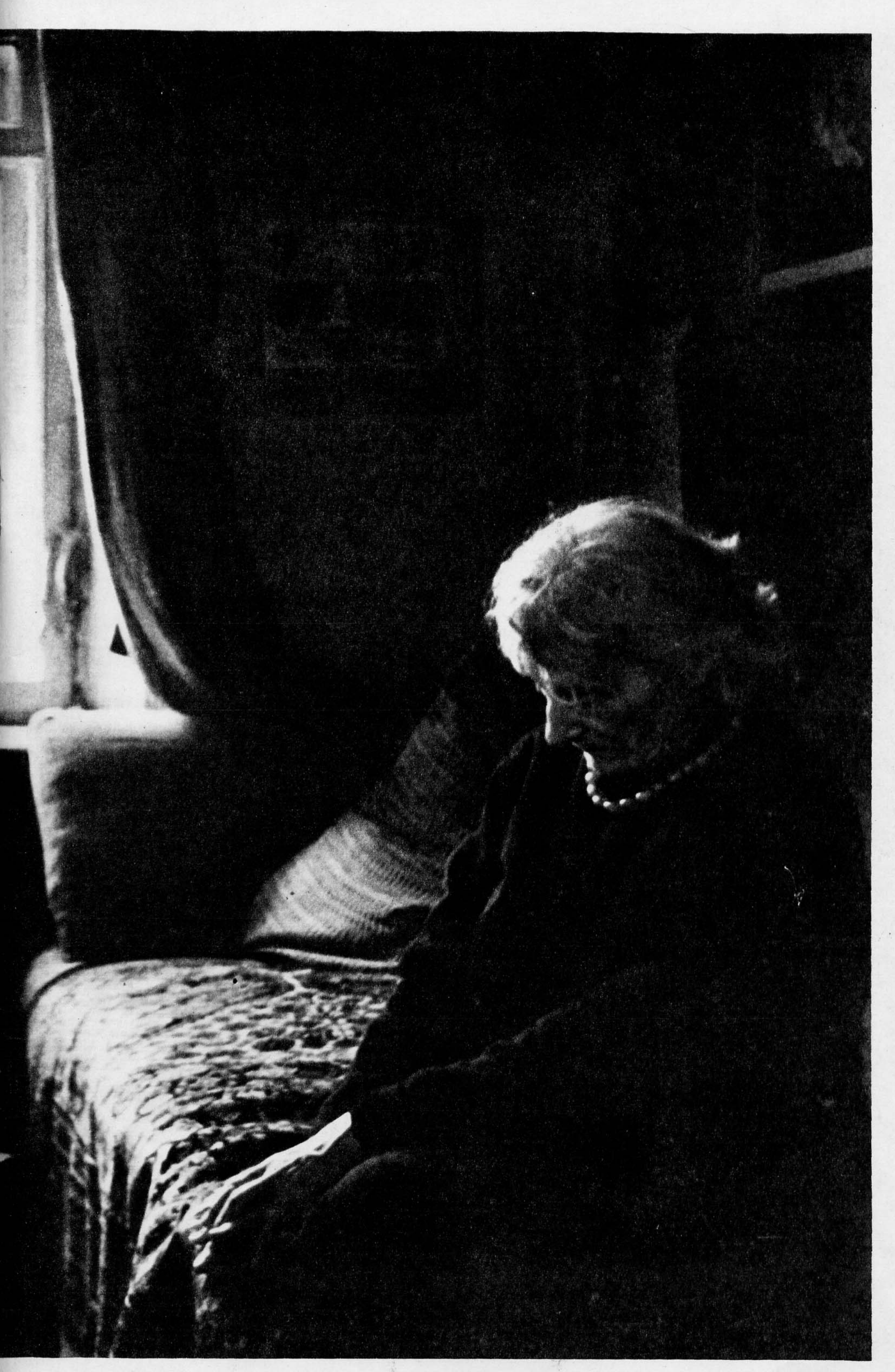






СОВЕТСКОЕ ФОТО

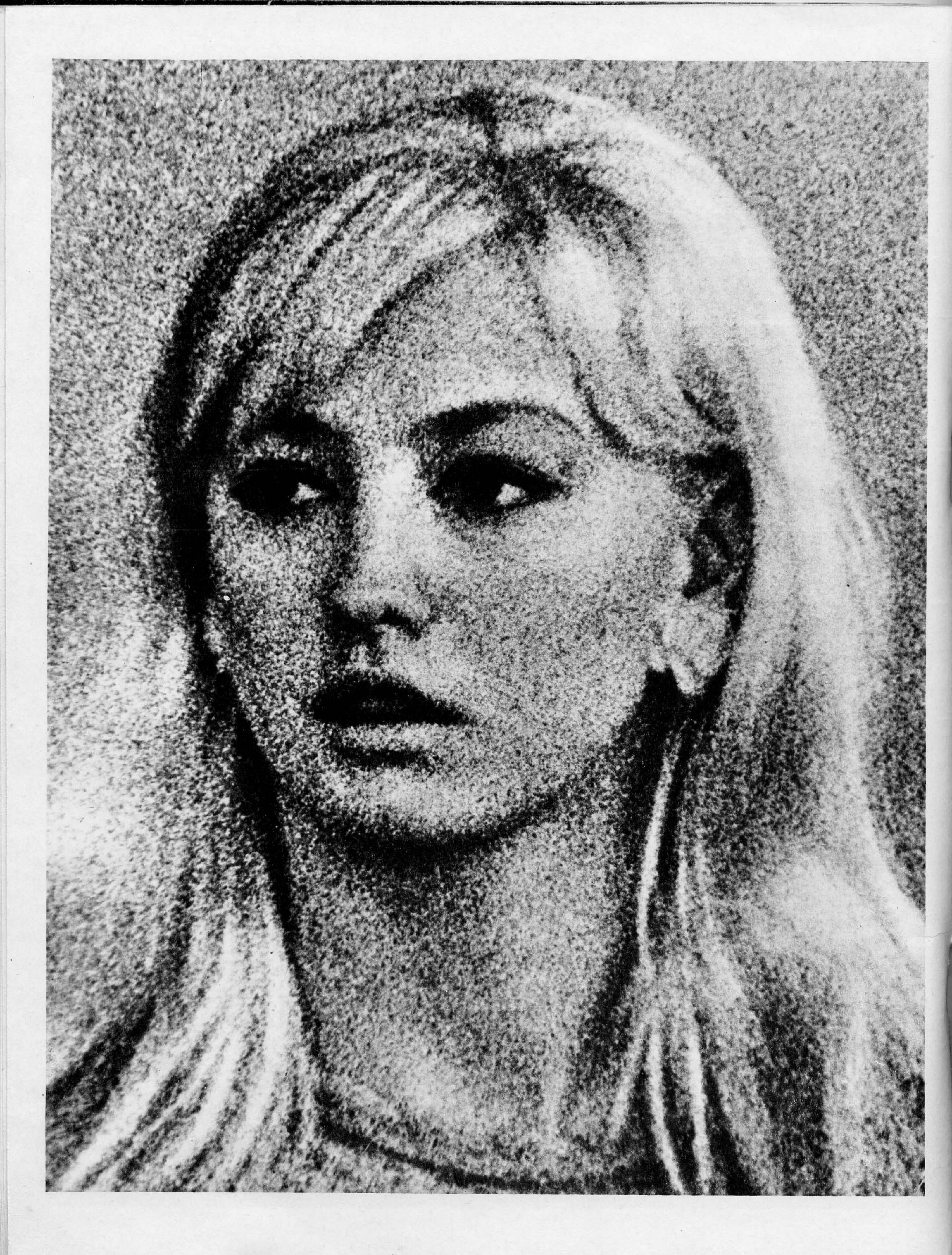
ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД



Анатолий
ГАРАНИН

Аппассионата

Золотая медаль на Международной фотовыставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



КЛУБ
«СОВЕТСКОЕ
ФОТО»-70»

Председатель клуба
кандидат филологических наук
М. Громов



ПОЗДРАВЛЯЕМ С ТВОРЧЕСКИМ УСПЕХОМ!





Их немало на стендах Международной фотовыставки, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, — работ членов фотоклубов: Челябинского, Тбилисского, Лиепайского, Ульяновского и многих других.

Фотолюбитель, если он умеет видеть, выбирать, мыслить, тонко чувствовать, может создать настоящее произведение искусства. Безмолвный снимок станет олицетворением счастья, горя, таинственной прелести природы, стремительных ритмов жизни. В этом случае работу фотолюбителя не отличишь от яркой, образной работы профессионала.

Так и случилось в ходе отбора лучших произведений советского фотоискусства, достойных экспонирования на крупнейшей международной фотовыставке в Москве, где снимки фотолюбителей представлены рядом с работами фотокорреспондентов, не уступая им в образности и мастерстве исполнения.

На этих страницах публикуется несколько любительских снимков из числа экспонировавшихся на стендах Центрального выставочного зала Москвы.

Клуб «СФ-70» поздравляет фотолюбителей — участников Международной выставки с большим творческим успехом.



И. СТОЛЯРОВ
Юность

Д. ЛУГОВЬЕР
Метеорологическая обсерватория на Памире

Е. ТКАЧЕНКО
Зинаида Воронина

М. ТАТАРАШВИЛИ
Забойщик

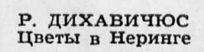
В. ОРИЕНТАЙТЕ
Из этнографического цикла











Р. ДИХАВИЧЮС
Цветы в Неринге

А. ЗАВАДСКИС
В гостях
у художников

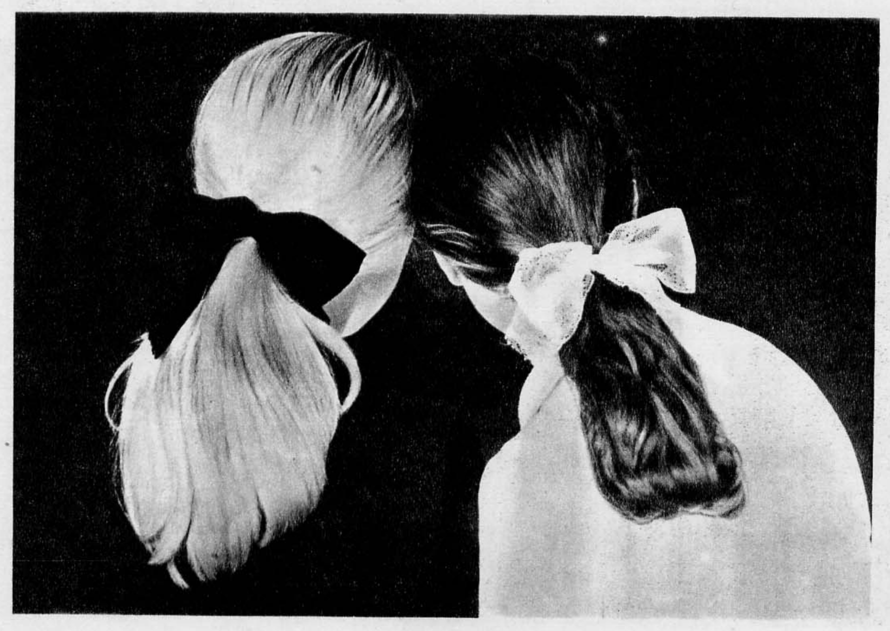
Г. ЛЯНДСБЕРГАС
Портрет рыбака

А. КОРОВИЦЫН
Я и пес Ватрушка

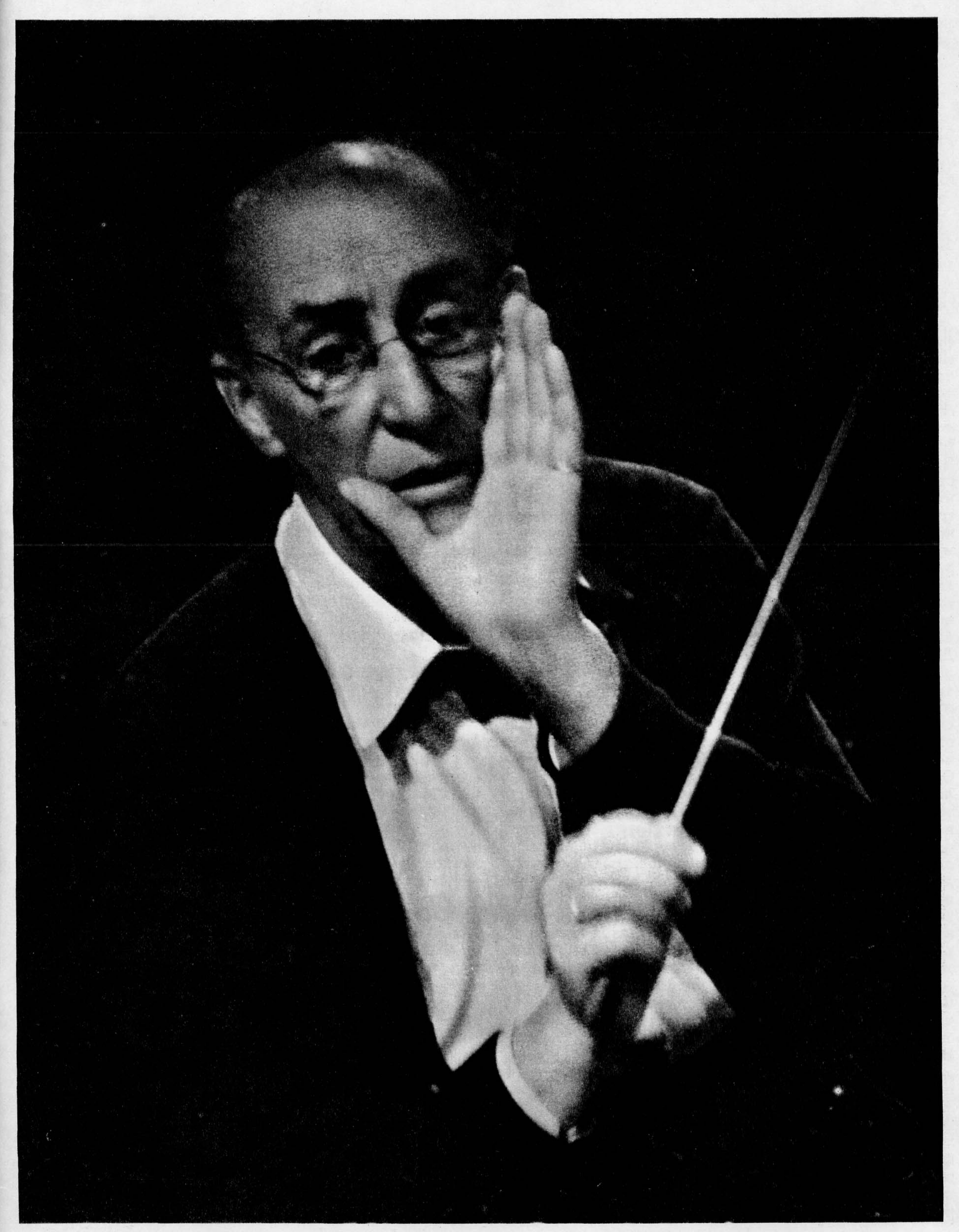
Л. СКРЯВЕ
Подруги

Ю. ТЕУШ
Перед боем

Ю. ТЕУШ
Дирижирует
Е. Мравинский







ЯЗЫКОМ ЖИЗНИ

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

Время, пространство, движение — все эти свойства материи, которыми стремится овладеть фотография, не являются для большинства ее представителей чем-то имеющим само по себе ценное значение.
Эти качества, а также другие компоненты фотографической выразительности являются лишь средствами воссоздания действительности.
Я рассматривал в предыдущих статьях отдельные стороны языка фотографии: настало время сказать, что все образные возможности являются для фотографа в конечном счете подчиненными тому целому, которое они призваны воплотить. Имя этому целому — картина действительности. Рассматривая в теоретическом аспекте конечную цель фотографического творчества, необходимо проводить грань между фотоснимком как механической фиксацией определенного куска действительности, и фотоснимком как воплощением определенных сторон действительности.
Для того чтобы делать первое — фиксировать куски действительности, — достаточно иметь камеру и «щелкать» затвором. Для того чтобы достичь второго — воплотить определенные аспекты действительности, — необходимо обладать наблюдательностью, чувством эстетического и в конечном итоге фотографическим талантом.
Особая сложность разговора о фотографическом таланте (и, шире, об искусстве фотографии) состоит в том, что в руках ремесленника и в руках талантливейшего художника находится одно и то же орудие: фотоаппарат, являющийся средством фиксации действительности. И, добавлю, забегая вперед, способный дать довольно точную копию того, что происходило в действительности, а посему могло стать добычей всякого, кто (окажись он на этом месте) вовремя нажал бы кнопку затвора.Многие десятилетия теория искусства рассматривала фотографию лишь как механическую (следовательно, пассивную, не зависимую от воли человека) фиксацию действительности.
Фотография, фотографизм были отделены от художественного творчества непроходимой стеной, были, скорее, синонимом антиискусства.
В этих условиях борьба фотографии за право называться искусством превращалась в борьбу против натуральности фотоснимка. Фотография всеми силами стремилась доказать, что она не копия действительности. Отсюда, из этого корня, выросли два явления: фотографический эстетизм и постановочная фотография. Первое всеми средствами, начиная от сознательно нерезких снимков, кончая абстрактными композициями, старалось преодолеть в фотографии натуру, второе, напротив, широко пользовалось натурой, однако исходило из посылки, согласно которой человек лучше знает, что присуще натуре, чем она сама. И то, и другое, в конце концов, было искажением натуры, отступлением от нее. Делалось это под благородным лозунгом усиления выразительности фотоснимка, признававшегося чем-то изначально-пассивным. Первое стремилось усилить формальную выразительность снимка, второе — содержательность. Я употребляю глаголы прошедшего времени «делалось», «стремилось», хотя уверен, что и сегодня эти две крайности не изжиты в нашей фотографии и повсюду — в прессе, на выставках, в работах любителей — дают о себе знать на каждом шагу.
Для того чтобы моя мысль была яснее, я приведу в пример снимки, близкие по лежащей в их основе натуре и вместе с тем противоположные пониманием отношения фотографии к зафиксированной в ней действительности. Первый из них — «Рука старухи» Р. Маляцкаса. Автора привлекла вовсе не личность, не характер женщины, не история ее жизни. В центре внимания фотографа лишь одна из многих сторон, присущих фотообразности: пространство. Оно решено столь сложно, что на первый взгляд снимок кажется почти ребусом. Лишь внимательно рассмотрев его и определив по руке положение остальных частей тела, начинаешь понимать, что женщина сидит поджав ноги, по-турецки,и сложив крест-накрест руки. От этого все, кроме кисти правой руки, оказывается покрытым ее платьем. Для автора снимка платье это становится самым важным образным компонентом; черное платье в белый горошек напоминает своей графичностью газетный растр, причем пластика формы передается не тонально и не линейной перспективой, а исключительно изменением масштаба белых кружков-горошинок платья.
Эта находка фотографа (несомненно, формальная по своей природе) подчеркивается контрастом с изображением руки женщины, которая реальностью своих объемов показывает, чем могла быть, но не стала вся остальная часть композиции.
«Мать» С. Короткова во всем противоположна предшествующему снимку: автор тут практически безразличен к формальной стороне своего произведения, его интересует прежде всего содержание происходящего на наших глазах. Старая женщина, одетая во все черное и прижавшая в скорбном жесте руку к груди, держит в другой руке фотографию сына, погибшего на войне. Но зритель понимает: зафиксированное на снимке представляет собой не мгновение, вырванное из реального хода жизни, не воплощение реальной действительности, но изображение ее специально для нашего, зрительского глаза. Это становится ясным и из того, что старая женщина развернула фотографию сына в нашу сторону, чтобы мы ее лучше видели, и из того, что сама она на нее не смотрит, а повернула свое лицо к нам: фотографу ее лицо в три четверти показалось более выразительным, чем в профиль. Есть в этой фотографии не только эстетическое, но и этическое противоречие: момент, зафиксированный в ней, — произойди он в реальной жизни, — является настолько интимным, что фотограф мог бы запечатлеть его, пожалуй, лишь с помощью «скрытой камеры».
И наконец, старая учительница на снимке А. Суткуса (из его нового диптиха, посвященного школе).
Фотограф в этом снимке, который, что очень важно, является фиксацией реального жизненного события, показывает старую учительницу, идущую после последнего в ее жизни урока домой из школы. Суткус

сознательно отказывается от того, что могло бы помочь ему передать всю сложную гамму чувств и переживаний, владеющих человеком в такой день его жизни: он не показывает даже лица своей героини. Это позволяет фотографу, дав толчок нашей мысли, использовать важное качество современного искусства — способность его вызывать зрителя на своеобразное «соавторство». Кроме того, эта скромность камеры, ее взгляд со стороны не вызывает у нас никаких подозрений насчет того, что композиция является поставленной, ненатуральной.

В снимке каждая его деталь красноречива и выразительна. Сутулая спина старой учительницы, шуба, боты и шерстяной платок в солнечный осенний день, букет бумажных цветов, палка, пустынная деревенская улица — все эти детали лаконичны и емки.

Перед нами встает натурально и подробно воссозданная человеческая судьба, и вместе с тем мы испытываем эстетическое наслаждение, как всегда в тех случаях, когда единичный факт жизни становится художественным образом, фактом искусства. Рассмотренные три произведения фотографии, на мой взгляд, весьма характерны для тех тенденций, которые сегодня являются широко распространенными. Говоря схематически, в первом случае мы имеем примат формы над содержанием, во втором — отрыв содержания от фотографической формы, в третьем — их органическое единство.

Удача снимка Суткуса для меня — не только большая победа мастера, но и еще одно подтверждение того, что фотографии (и не только сериям, но и отдельным снимкам) присущи большие, подчас нами даже не осознаваемые до конца, выразительные возможности. И заключаются они не в деформации или эстетизации действительности, не в назойливо-менторской ее интерпретации, а в обнаружении присущего ей реального смысла.

Определенность события или состояния, зафиксированного на фотоснимке, подлинность, документальность их воссоздания объективом камеры отнюдь не говорят об однозначности жизненного содержания снимка. Скорее наоборот: фотография, представляющая жизнь «в формах самой жизни» (пользуюсь классическим термином Чернышевского), побуждает зрителя из множества связей и значений, присущих зафиксированному отрезку действительности, отыскать, выбрать лишь те, которые наиболее глубоко и близко к замыслу автора воплощают самую действительность. Нередко серьезное произведение фотоискусства дает основание для нескольких интерпретаций его. Не потому, что оно непонятно, запутано, представляет собой ребус: нет, в нем присутствует та многозначность, которая свойственна искусству зрелого реализма. Недаром для каждого из нас в разные периоды нашей жизни любимые произведения литературы и искусства открывают все новые и новые пласты присущего им содержания.

Фотография Р. Ракаускаса «Семидесятая весна» дает основания для неодинаковых, подчас даже противоположных суждений. Старичок, примостившийся в левом углу снимка, под пышной кроной могучего дерева, сначала мне казался воплощением мысли о быстротечности человеческой жизни: для растения семьдесят лет — возраст молодости, расцвета сил, для человека те же годы — старость, увядание. Потом, присмотревшись к фотографии, вжившись в ее мир, я увидел в ней двух ровесников — человека и дерево (кстати, у того же автора есть большая серия под названием «Люди и деревья»), причем не обнаружил в снимке противопоставления одного другому. Мне показалось, что в спокойной и величавой композиции читалась мысль о том, что человек — не только венец природы, но и хранитель многих ее богатств. Может статься, что старичок на снимке много лет назад, будучи сам молодым, посадил это дерево, оно разрослось, вобрало в себя силу и молодость человека, — и в этой нескончаемой эволюции живой природы заключена вечность бытия и его мудрость.

Три разных понимания этого снимка приходили ко мне в разное время, и я не могу быть уверенным, что исчерпал всю глубину и весь смысл этого произведения для себя.Тем более, что моя трактовка снимка не закрывает возможности для каждого зрителя трактовать его по-другому: вероятно, достоинство этого снимка измеряется именно богатством заключенных в нем философских ассоциаций и жизненных значений. Я не стану в отношении этой работы настаивать ни на чем, кроме одного: она есть достоверное воплощение определенного человека и определенного куска природы — и все, что вытекает из осмысления фотопроизведения, основано на фотографии как на целостной картине действительности.

Те качества, которые присущи фотографии от рождения, не всеми представителями фотоискусства сегодня используются: некоторым кажется, что они хороши для репортажа, но не годятся для художественной фотографии, что зритель (а тем более критик) должен осознавать, где кончается документальное изображение и где начинается художественное выражение.

Позволю себе с этим решительным образом не согласиться. Мало того: хочу сказать, что это сегодня все в меньшей форме представляется аксиоматичным даже для других, «старших» видов искусства. В статье «Будущее литературы как предмет изучения» видный советский литературовед член-корреспондент АН СССР Д. Лихачев, прослеживая многовековую историю искусства слова, пишет: «Каждое из последующих стилевых направлений и течений снимает условности искусства и литературы в их числе... Искусство все определеннее стремится создавать иллюзию действительности — зримую и слышимую картину изображаемого. Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого... оно заключается в том, что, вместо того чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности».

Приведенные выше слова кажутся прозвучавшими в устах теоретика фотографии. Хотя в статье Д. Лихачева нет даже упоминания о фотоискусстве, весь пафос ее определен теми процессами, которые для фотографии, в отличие от других искусств, были не результатом длительной эволюции, а изначальной природой, спецификой, единственным языком. Другое дело, что фотография, появившись в ту пору, когда процессы эти не осознавались столь четко наукой, старалась тщательно скрыть свое «простое происхождение». Сегодня наступило время, когда то, что скрывала художественная фотография, может быть обнаружено, может быть поставлено ей в заслугу.

МАСТЕРА XX ВЕКА

РОБЕР КАПА

В. ЧЕРЕПАНОВ,
фотожурналист,
Хабаровск



Каждому, хотя бы немного знакомому с новейшей историей фотографии, хорошо известно имя одного из асов мирового репортажа Робера Капы.

Его снимки, особенно военные, известны во всем мире. Их публиковали и продолжают публиковать чуть ли не во всех странах.

Посетители выставок Робера Капы в разных странах утверждают, что впечатление от его снимков потрясающее. Они звучат, как крик боли и отчаяния. Зачастую они убедительнее, чем великое множество речей или теоретических статей, а иногда говорят больше, чем, быть может, даже сам автор имел в виду. Это очень верно отметил Гассманн, директор парижской творческой фотолаборатории «Пикториэль Сервис», сотрудничающий чуть ли не со всеми крупными фотографами Европы и Америки. В его рабочем кабинете всегда висит один-единственный снимок: сраженный испанский боец — фотография Робера Капы. «Это единственный снимок, на который я могу смотреть всю жизнь», — говорит Гассманн.

Тема военных фотографий Капы одна: безграничность страданий, которые приносят людям войны. В этих снимках человек говорит с человечеством всем понятным языком фотографии. Снимки Капы — это документы, за которыми ясно ощущаешь гнев, боль и сочувствие автора.

Лучшие военные фотографии Робера Капы, сделанные им на пяти войнах, выпавших на долю его короткой человеческой жизни, — завещание всему человечеству. Рассматривая их, мы невольно становимся борцами за то, чтобы подобное никогда не повторилось.

О нем говорили, что это был человек, болезненно ненавидевший войну, вмешавшуюся в его молодость. Капа не искал в войне сенсации. Он хотел стать свидетелем ее ужасов. Показать бесчеловечный облик всего военного механизма — такой была его цель.

Венгр Робер Капа родился в 1913 году в Будапеште. Настоящее его имя — Андре Фридманн. Его раннее детство было омрачено первой мировой войной. В буржуазной Венгрии Андре не смог найти себе работу, в 1931 году он уезжает за границу. Почти пятнадцать лет слоняется по белому свету. Сначала едет в Берлин, где живет до прихода к власти Гитлера. Затем переезжает в Париж. Здесь Андре Фридманн переименовывает себя в Робера Капу и стартует как фоторепортер.

Это было тяжелое и вместе с тем прекрасное для него время. Тяжелое, потому что молодой фотожурналист с трудом зарабатывал на жизнь. Прекрасное — потому что с ним жила и работала его любимая Герда Торро. Он делает снимки для прогрессивной французской газеты «Се суар», позже его фотографии появляются во всех больших журналах Франции, Англии, Америки и СССР.

В 1936 году Робер Капа с Гердой Торро едет в Испанию. Вместе с испанскими рабочими и крестьянами он защищает республику, которая героически сражалась с фашизмом. Рядом с ним борется Герда Торро. Они были там вместе с Эрнестом Хемингуэем, Людвигом Ренном, Паулем Робинсоном, генералом Вальтером (настоящее имя которого было Кароль Сверчевский), американским врачом Аланом Гардоном, Ильей Эренбургом, Михаилом Кольцовым, немецким коммунистом Гансом Беймлером и другими.

Оружие Капы — камера. Из Испании идут в мир его фотографии, ставшие хроникой героической борьбы республики. Капа появляется в самых опасных местах и фотографирует, фотографирует. Его постигает большое горе — гибнет Герда Торро, но Капа до последних дней падения республики держится твердо. При Брунетте он борется против паники среди республиканских солдат. То шутками, то угрозами удерживает их. Его последние снимки из Испании показывают переход колонн беженцев во Францию. Фотографии, сделанные Робером Капой во время гражданской войны в Испании, прославили его во всем мире. Сам Капа говорил о себе так: «Мои картины созданы в моей душе, фотоаппарат их только вывел наружу».

Начало второй мировой войны застает его в Лондоне. Еженедельник «Лайф» ангажирует его в качестве военного фотокорреспондента. В Лондоне он жил под бомбами немецкой авиации — эти тяжелые дни он запечатлел своей камерой. Северная Африка и Италия были следующей ареной боевых действий, которые фотографировал Робер Капа.

Затем пришел день, когда он вновь ступил на французскую землю. Капа был участником высадки союзных войск в Нормандии. Фотографии «наидлиннейшего дня» (первый день десанта в Нормандии) исполнены двумя камерами. Одной делал фотографии о броске во время причаливания к берегу, другую использовал по выходе на берег. Несмотря на сильный заградительный огонь фашистов, Капе удалось сделать 106 снимков, но пленки были почти все засвечены. Так что во время проявления негативов в его лондонской лаборатории из 106 снимков, сделанных в этот день, спасти удалось только 8. Эти 8 снимков принадлежат к волнующим документам новейшей истории фотографии. Его снимок «Вторжение в Нормандию» стал классическим. Он обошел всю мировую печать и сейчас печатается всеми фотожурналами мира. После этого Капа фотографирует французскую кампанию освобождения Парижа. Затем принимает участие в десанте прикрытия при переходе Рейна и, наконец, Капа в Берлине.

После поражения фашистской Германии военный фотокорреспондент Робер Капа стал «безработным».

В 1945 году он посетил американского президента Рузвельта. На вопрос, что он хочет в награду за свой самоотверженный труд, Капа ответил — паспорт, которого у него не было почти 15 лет...

После войны Капа вновь в Париже. Здесь весной 1947 года встретились трое друзей, трое фоторепортеров: Робер Капа, Анри Картье-Брессон и Давид Сеймур. Они основали творческое объединение независимых фоторепортеров «Магнум», девизом которого избрали слова «Долой войну!»

Капа руководил объединением до самой смерти. Он оказывал своим коллегам не только моральную, но часто и материальную поддержку.

Однако война не совсем ушла из жизни людей. Ненадолго оставила она и Робера Капу. Через несколько лет после окончания второй мировой войны он появился в районах новых вооруженных конфликтов.

Во Вьетнаме забушевала грязная война французских колонизаторов против борющегося за свое освобождение народа, и Капа, не раздумывая, отправляется туда. В своих снимках из этой далекой страны он часто противопоставляет мирно работающих крестьян механизму войны. Этими фотографиями Капа вновь хочет показать превосходство и силу жизни над силами войны. Это были его последние снимки. Ему не повезло, тут, на поле битвы, он наступил на мину... Это случилось 24 мая 1954 года. Ему был 41 год.

Несколько лет назад была организована выставка Робера Капы «Люди во время войны». В нее вошли лучшие снимки, созданные им в течение 18 лет. С этой выставкой познакомились люди Франции, Швей-





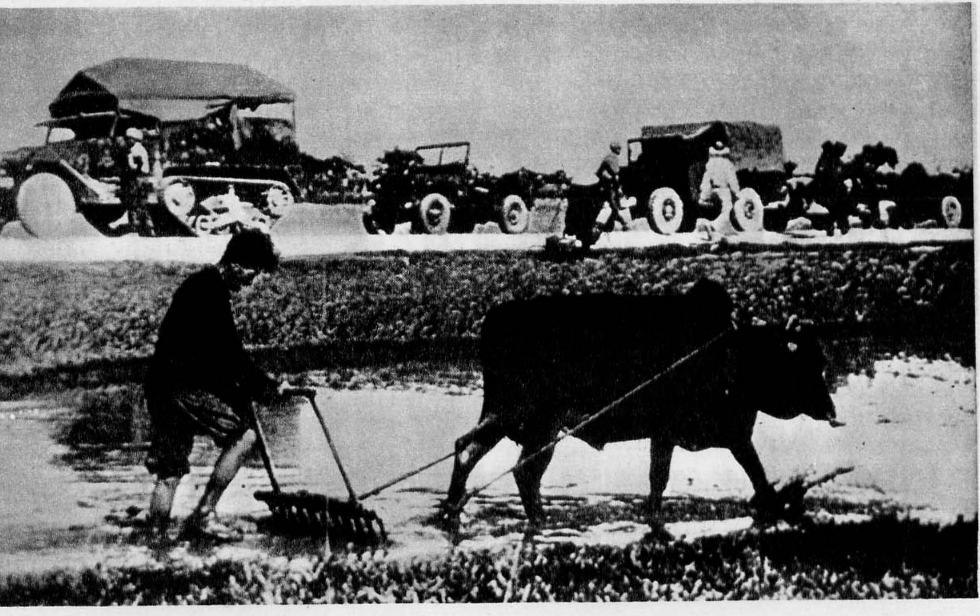


Фото Р. КАПЫ

Сраженный испанский боец

Вторжение в Нормандию

Вьетнам, 1954 год

Испания, 1936 год
(К стр. 32)



царии, Канады, США и других стран.

Отдельные фотографии Робера Капы выставляются на различных фотовыставках во многих странах. Так, в 1965 году в США была организована выставка современного американского искусства. Одно из помещений было отведено для фотографий — 30 фотографических произведений 30-ти американских фотографов (среди них были А. Адамс, Р. Аведон, М. Бурк-Уайт, Р. Капа, А. Стиглиц, П. Стренд, Э. Стейхен и другие).

На одной из ярмарок «Фотокино» была организована фотовыставка «Великие фотографы нашего века». Французский журнал «Фото-Синема» пишет: «Нужно признаться, что там было столько материала, что на его основе молодые фотографы могли бы учиться в течение десяти лет. Были выставлены лучшие снимки В. Бишофа, Б. Брандта, З. Брассаи, И. Пенна, А. Картье-Брессона и других, а также Робера Капы («Индонезийское кладбище» и «Инвазия») — эти свидетельства военного фоторепортера, звучащие сегодня как предостережение».

Фотографии Робера Капы были изданы в виде книг. Самая популярная из них — «Образы войны». Эта книга — квинтэссенция его лучших творений. К 96 снимкам, напечатанным в книге, помещены аннотации самого Робера Капы, которые явились отражением его мыслей и ощущений, реакцией на окружающую действительность.

Под одной из фотографий о последних днях битвы в Испании Капа пишет: «...Его распростертое тело обвисло, раскинулось и упало на пороге комнаты. Лицо осталось неизменным, за исключением небольшого отверстия между глаз. Под его головой разлилась лужа крови. В последний день умирают лучшие. А оставшиеся в живых должны это крепко запомнить».

Другая очень характерная для автора подпись — под фотографией из Неаполя: «Узкая улица, ведущая к моей гостинице, долгое время была блокирована рядами людей, стоявших в молчании перед входом в школу. Это не была очередь за продуктами, так как люди в руках держали только шапки. Я зашел в школу, где стоял приторный запах цветов и смерти. В классе было установлено 20 простых гробов, покрытых отчасти цветами, но которых было мало для того, чтобы закрыть грязные заплаты у детей, — детей достаточно сильных, чтобы отважиться выступить против фашистов и погибнуть, но они были сильными, эти погибшие дети. Эти неаполитанские дети воровали оружие и амуницию у немцев и погибли за 14 дней до прихода союзников. Эти детские ноги были для меня правдивым приветствием Европы. Это имело большее реальное значение, чем выкрики беснующихся по дорогам толп, среди которых год тому назад звучало: «Дуче!»

На страницах западных журналов рядом с именем Капы встречаются самые различные эпитеты. Его называют то представителем богемы, то странствующим космополитом, который появляется со своим фотоаппаратом на полях битвы. Естественно, эта оценка тенденциозна, потому что о многом она умалчивает, не соответствует истине и характеризует его односторонне.

Капа всегда находился в первых рядах борцов, рядом с простыми людьми, с чьими судьбами он связал свою собственную судьбу. Быть может, точную причину возникновения войн ему так и не удалось осознать, однако он великолепно умел распознать агрессора и ясно отдавал себе отчет в том, что фотоаппарат тоже может служить оружием против агрессора. Капа всегда отвращался от всего отвратительного и ненавидел всякую ненависть.

Робер Капа несомненно величайший военный фотокорреспондент, но значение его творчества гораздо шире. Он достиг этого величия не только своим талантом, но и тем, что всегда выступал на стороне тех, кто борется за жизнь, за человечность, против фашизма и империалистических войн. Его фотографии показывают войну такой, какой она бывает в действительности.

ФОТО-ЖУРНАЛИСТИКА СЕГОДНЯ



Значительным событием нашей фотожурналистской жизни явился Международный симпозиум, посвященный актуальным проблемам современной фотографии, проведенный по инициативе оргкомитета Международной фотовыставки. Мы публикуем в сокращенном виде доклад одного из теоретиков фотожурналистики ГДР Х. Фрочера. Затронутые в нем вопросы привлекают пристальное внимание фототеоретиков разных стран. Редакция рассматривает данную публикацию как начало развернутого обмена мнениями по проблемам фотожурналистики и фотоискусства.

Хайнц ФРОЧЕР

В тесной взаимосвязи с печатным и устным словом журналистская фотография сегодня в состоянии освещать события выдающегося политического, идеологического и общественного значения и способствовать правильному и быстрому созданию мнения об этих событиях.
Фотоинформация универсально отражает международные события и образ жизни людей. Снимок в течение нескольких минут попадает с одного континента на другой, из космоса — почти непосредственно в редакции газет или студии телевидения. Убыстряется темп техники изготовления и передачи снимков. Сокращаются сроки между самим актуальным событием и фотожурналистской информацией об этом событии. И тот, кто сегодня первым публикует важный снимок, в решающей мере доводит до сознания людей первичный, образно-конкретный и популярный аргумент. Сегодня вниманию читателя предлагается большое количество фотожурналистских жанров, которые в деловом или полемическом тоне, серьезно или с юмором доносят до читателя оценку современных событий и заставляют его занять определенную позицию.
Дифференцированное применение разнообразных форм и методов фотожурналистики является характерной чертой массовых газет и журналов.
Необходимо отметить следующий факт: из большого числа публикуемых фотографий лишь немногие приковывают внимание и надолго врезаются в память. В связи с возрастающим количеством иллюстраций эта проблема приобретает огромное значение. Психологи указывают на то, что вместе с определенным приспособлением человеческого организма происходит «перестройка процесса сознания» и духовная «мобилизация» при поступлении особо важных сообщений. Хотя словесная интерпретация общественных процессов и событий и по сей день имеет важнейшее значение, журналистский снимок зачастую является незаменимым образным и характеризующим средством, которое на живом, динамическом, хорошо понятном всем языке графического изображения раскрывает духовные взаимосвязи и существенные черты явления, события.
Опыт журналистики социалистических стран показывает, что снимок достигает большого влияния тогда, когда фоторедакторы, оформители газеты и фоторепортеры осуществляют дальновидное, синхронизированное с печатным словом планирование визуального воздействия. Учет специфики восприятия словесной и изобразительной информации является важной задачей журналистики.
Западногерманский журнал «Магнум», одним из духовных вождей которого в течение многих лет являлся г-н Павек, с редкой откровенностью рекомендует метод «империалистических средств массовой информации»: «Если кто-либо захочет использовать современников в своих интересах, то он очень редко сможет добиться этого посредством давления. Он должен попытаться превратить свои планы в мнение людей, которое необходимо для достижения его целей, даже если бы пришлось прибегнуть к обману. Естественно, мнение манипулируют» *.
Снимок часто используется в буржуазной печати в тесной связи с печатным текстовым материалом для пропаганды проимпериалистических, антикоммунистических и во все возрастающей мере контрреволюционных идей. Он играет решающую роль в предпочтении первичных эмоций рациональному познанию, что используется, в свою очередь, для возбуждения националистических, шовинистских и антикоммунистических настроений.
В этом антигуманном способе использования фотоизображения и заключен метод часто цитируемого фотоидеолога империалистического мира г-на Павека.
В 1964 году Павек создал так называемую всемирную фотовыставку «Что такое человек».
Впоследствии Павек торжественно провозгласил: «К созданию первой выставки я подошел во всем моем теологическом, философском и социологическом всеоружии. Название выставки «Что такое человек» должно было возбуждать мировоззренческие идеи».
Что же подразумевал Павек под действительностью, под бытием, которое нужно было фотографически отразить, конечно, «независимо» от всякой идеологии? Он провозгласил столь охотно используемый империалистическими манипуляторами тезис о якобы скованной при социализме индивидуальности и как антитезис — свободу индивидуума при капитализме. «Объективность» Павека — это самый откровенный объективизм.
Как известно, фотокамера относится к

*) «Магнум», апрель 1964 г.

объекту или актуальному событию так же безразлично, как и другие технические средства. Фотожурналист сам решает вопрос правдивости и типичности фиксируемого события. В действительности, журналистская фотография является выражением продуманной оценки выбранного по времени и месту отрывка действительности, который посредством камеры фиксируется с классово обусловленных позиций общественной информации. Тем самым опровергается предложенное Павеком механическое разграничение процессов созерцания и мышления, поскольку журналистский снимок, как правило, является выражением процесса мышления журналиста. Без выработанной идейной концепции вряд ли могут быть созданы действенные журналистские фотографии.

Фотография в прессе, следовательно, является продуманным, оформленным в соответствии с замыслом и зачастую эстетически совершенным отражением актуальных общественных событий. Такая фотография, публикуемая в целях общественной информации, создает у зрителей определенный образ мышления, поведения или действий.

Павек с демагогическим пафосом утверждает, что люди склонны «сбрасывать диктатуру философских систем» *. Он выступает против ленинского понятия партийности в искусстве, восклицая: «Мировоззрения созданы людьми, строго требовавшими, чтобы им не мешали шумы действительности». Антиматериализм Павека сопряжен с пропагандой «неподчинения фотографии идеологиям».

Павек откровенно выступает за использование современной фотографии для воспитания метафизического образа мышления и, по его собственным словам, за «возрождение мистической веры», за «новое открытие теологии события», «религиозное ослепление» **.

Фотожурналисты социалистических стран руководствуются в своей работе принципами теории марксизма-ленинизма. Впечатляющая, поучительная Международная фотовыставка, посвященная В. И. Ленину, демонстрирует достижения социалистической фотожурналистики.

Укрепление сотрудничества журналистских организаций социалистических стран необходимо и в целях совместной разработки теории фотожурналистики и определения ее роли в системе средств массовой информации.

Речь идет о том, чтобы на практике образно и правдиво показать наш социалистический мир, усовершенствовать систему журналистских средств массовой информации, продемонстрировать воплощение идей ленинизма в действительность и отразить идеологические атаки империализма.

* Павек. Оптическая эпоха, 1963, стр. 147.
** Там же, стр. 203.

ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

В дни проведения Международной фотовыставки, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, в редакции «Советского фото» состоялась творческая встреча с гостями и членами международного жюри выставки.

В обмене мнениями по проблемам современной фотожурналистики и фотоискусства приняли участие Збигнев Вощинский — секретарь редакции Центрального агентства фотографии Польши, Альберт Коен — редактор журнала «Болгарское фото», Рита Маас и Хайнц Броновски — деятели фотографии из ГДР, Альфред Нойман — редактор журнала «Фотография» (ГДР). Георгий Панамский — председатель фотосекции Союза журналистов Болгарии, Алан Портер — редактор швейцарского журнала «Камера», Жан Фаж — президент-основатель фотоклуба в Валь де Бьевре (Франция), Дзира Футамура — представитель японской газеты «Майнити», Хайнц Фрочер — вице-президент фотосекции Союза журналистов ГДР, Иохим Уман — президент фотосекции МОЖ, Эуген Ярович — секретарь Ассоциации румынских журналистов, председатель Всесоюзной фотосекции М. Бугаева, фотожурналисты А. Гаранин («Советский Союз») и В. Малышев (АПН), искусствовед С. Морозов, председатели республиканских фотосекций М. Мельник (Украина), И. Земшман (Молдавия).

Кто читает фотографический журнал?

На любителя или профессионала ориентироваться при издании журнала? Таков был первый вопрос, на который попытались ответить участники беседы. Нелегко сочетать в одном журнале одновременно интересы фотолюбителей и профессионалов. Каждая из этих групп предъявляет свои требования к изданию. Каким образом удовлетворить интересы тех и других? Как сообщил З. Вощинский, польские коллеги видят выход из такого положения в разделении изданий.

В ГДР уже существуют подобные издания. Там выходят три фотожурнала: «Фотокиномагазин» — для любителей, «Фотография» — для широкого круга людей, интересующихся фотографией, и «Бильд унд тон» — охватывающий техническую сторону фотографии. — Мы считаем,— сказал Альфред Нойман,— что пришли к компромиссу между возможным и необходимым.

Закономерно ли такое разделение и есть ли в этом необходимость? По мнению Хайнца Фрочера (ГДР), журналы, рассчитанные на любителей и профессионалов, несут двойную функцию — отражают успехи журналистской фотографии и поднимают уровень фотолюбительства. Издавать подобный журнал — дело трудное, но очень важное.

Не делает разницы между любителями и профессионалами Алан Портер (Швейцария). Снимок, по его мнению, говорит сам за себя. Важно его качество, а не принадлежность автора к той или иной категории.

Аналогичных взглядов придерживается и Дзира Футамура (Япония). — Лично я при оценке фотографии,— сказал он,— обращаю внимание только на качество. Фотография позволяет судить о жизни страны и состоянии дел в стране. В этом смысле я очень высоко оцениваю Международную ленинскую фотовыставку в Москве. Огромное количество и высокий уровень снимков на этой выставке говорит о том, что фотоискусство в вашей стране продолжает успешно развиваться.

— Отделить фотолюбителей от профессионалов — это значит ослабить фотографию,— таково мнение Жана Фажа (Франция). — Издания, в которых выступают только профессионалы, слишком ограничены. Важны хорошие статьи и хорошие снимки.

Совмещение интересов любителей и профессионалов, несмотря на различие задач, А. Гаранину кажется совершенно оправданным. Уровень мастерства фотолюбителей достаточно высок. Профессионалам зачастую есть чему у них поучиться.

— Нет смысла,— сказал в своем выступлении Альберт Коен,— создавать отдельные издания для любителей и профессионалов. Важно умело сочетать в одном журнале интересы тех и других.

Какая фотография интересна для читателя?

С каждым днем все большее предпочтение отдается снимкам документальным, репортажным, событийным. Какие традиции и тенденции нужно поддерживать и почему?— вот второй круг проблем, обсуждавшихся участниками встречи.

Эуген Ярович (Румыния) рассказал собравшимся, что его коллеги по еженедельнику «Флакара» пришли к выводу о необходимости шире использовать снимки на страницах журнала. Каждый день планеты насыщен множеством разнообразных событий. Осветить эти события без помощи фотографий не под силу даже ежедневной прессе. Фотография держит читателя в курсе событий. И в этом смысле неиллюстрированное издание как бы ближе по характеру информации к радио, а иллюстрированное — к телевидению. Шире и глубже показывать события, происходящие в стране,— вот та задача, к решению которой приступили румынские коллеги. Репортажному снимку в наше время уже недостаточно только заключать в себе заряд информационности, событийности. Он должен быть, кроме того, выполнен на высоком художественном уровне.

— Но многие любители и профессионалы,— отметил в своем выступлении С. Морозов,— понимают художественность, как красивость. Противопоставлять художественность и документальность неправильно. Основное достоинство современной фотографии — ее подлинность, аутентичность. Это должны учитывать не только эстетики фотографии, но и социологи и психологи.

— Вопрос о документальности и художественности фотографии, — отметил Х. Фрочер,— привлекает к себе пристальное внимание. Мы хорошо владеем языком фотографии, но, к сожалению, не всегда находим общий язык в разговоре о фотографии. Если проанализировать, в чем состоят основные особенности документальности фотографии, то можно прийти к выводу, что ее подлинность, точность в отображении действительности — лишь одна сторона документальности. О хорошем документальном снимке говорят еще, что он динамичен, выразителен, отражает точку зрения автора и т. д. Даже исторические фотодокументы рассматриваются не только с точки зрения их подлинности. Нас интересует также секрет их эмоционального воздействия. Если мы будем оценивать информационные и эстетические качества снимка в совокупности, то, вероятно, найдем общий язык о фотографии.

Таким образом, сочетание документальности и художественности — этих двух сторон восприятия и отображения факта — должно отличать интересный репортажный снимок. — Чтобы сделать такой снимок,— сказал А. Гаранин,— надо вложить в него частицу своей души.

Уметь понимать и правильно оценивать фотографию... Это важно не только для читателя и зрителя. Этим качеством должны обладать в первую очередь бильдредакторы — люди, в чьих руках судьба газетных и журнальных снимков.

Какова роль бильдредактора в периодических изданиях?

Этот вопрос оказался для присутствующих не менее актуальным, чем два предыдущих. По словам З. Воцинского, в большинстве польских газет должность бильдредактора не предусмотрена. В ежедневной прессе снимки часто слабы по исполнению, неумело скадрированы, плохо заверстаны. Каждому изданию — редактора по фотоиллюстрациям: таково требование польских товарищей.

Это требование нашло поддержку у собравшихся. Газета или журнал оказывают на читателя более действенное влияние в том случае, если они умело доносят с помощью фотографии свои идеи. Решить проблему подготовки бильдредакторов в ближайшее время представляется важнейшей задачей.

Подводя итоги встречи, М. Бугаева выразила надежду на то, что состоявшаяся беседа послужит укреплению творческих контактов между редакциями фотожурналов и теоретиками фотожурналистики, будет способствовать дальнейшей разработке теоретических и практических проблем современной фотографии.

В. ЖУРАВЛЕВА

ИЗ ИСТОРИИ
ФОТОГРАФИИ

ДОКУМЕНТ ИЛИ ИСКУССТВО?

Арнольд Джент, Рой Страйкер

К. АЛЕШИН

Документальная фотография на Западе продолжала развиваться, быстро и уверенно завоевывала позиции на фотографическом Олимпе.

В начале века появляется целая плеяда мастеров, работающих в области репортажа. Спрос на фотодокумент растет, меняется лицо прессы, все большего требуют читатели, а следовательно, и редакторы хроникальных снимков, документальных фотосвидетельств. В это время рождается определение: «Фотограф — это свидетель...»

Одни фотомастера, которые старались работать в «художественной манере» и десятилетия потратили на создание галерей «красивых» портретов, вошли в историю фотографии только благодаря своим документальным снимкам. Другие, наоборот, работали лишь над фотодокументами и не ставили никаких других целей, кроме научных, исследовательских, а сегодня мы смотрим на их работы, преклоняясь перед мастерством и глубокой художественной правдой.

Тридцать лет снимал Арнольд Джент галерею портретов известных американцев, выдающихся мастеров сцены — Сара Бернар, Анна Павлова, Айседора Дункан, Грета Гарбо, Элеонора Дузе и другие... Со своей камерой Джент объехал весь мир.

Ему не было 25 лет, когда он защитил докторскую диссертацию и стал заслуженно именоваться — д-р Джент.

Джент (1869—1942) никогда не оставлял свою камеру дома: тяга к репортажу становилась все сильнее, поглощая фотографа все больше.

Живя в Сан-Франциско, Джент с особым увлечением снимает китайский район города, который, по его словам, был самым настоящим Кантоном, «не изменившимся даже после того, как его перенесли на другую сторону Тихого океана».

Когда 18 апреля 1906 года в городе раздался страшный грохот и в ателье Джента рухнул потолок, фотограф, схватив свои камеры, бросился на улицу и снимал без устали целый день,







Арнольд ДЖЕНТ.

В китайском квартале. 1896 год

Землетрясение в Сан-Франциско

Айседора Дункан. 1920 год

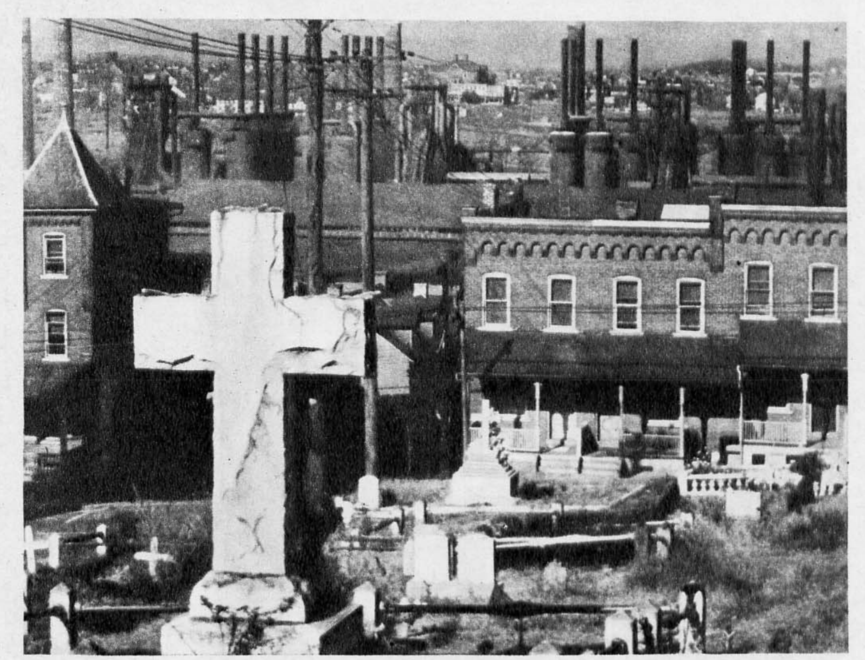
Бен ШАН
(группа Страйкера)
Выжили.
1935 год

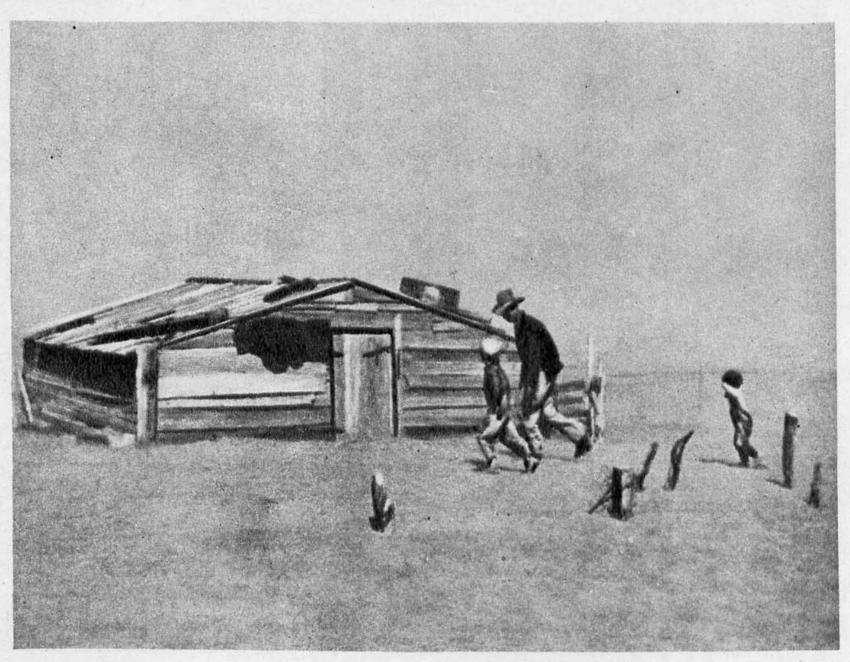
Уокер ИВАНС
(группа Страйкера)
Кладбище в Истоне
Пенсильвания.
1936 год

Артур РОТШТЕЙН
(группа Страйкера)
Фермер и сыновья
1936 год

Дороти ЛАНГЕ
(группа Страйкера)
Калифорния.
1936 год
(К стр. 38)







часто рискуя жизнью. Так появились уникальные документальные свидетельства крупнейшего землетрясения в Сан-Франциско.

Джент лишился студии, архива, аппаратуры, богатой, тщательно собранной библиотеки в три тысячи томов, но, к счастью, уцелели некоторые из его негативов и, в частности, кадры «Китай-города», несколько портретов (мы воспроизводим их ниже).

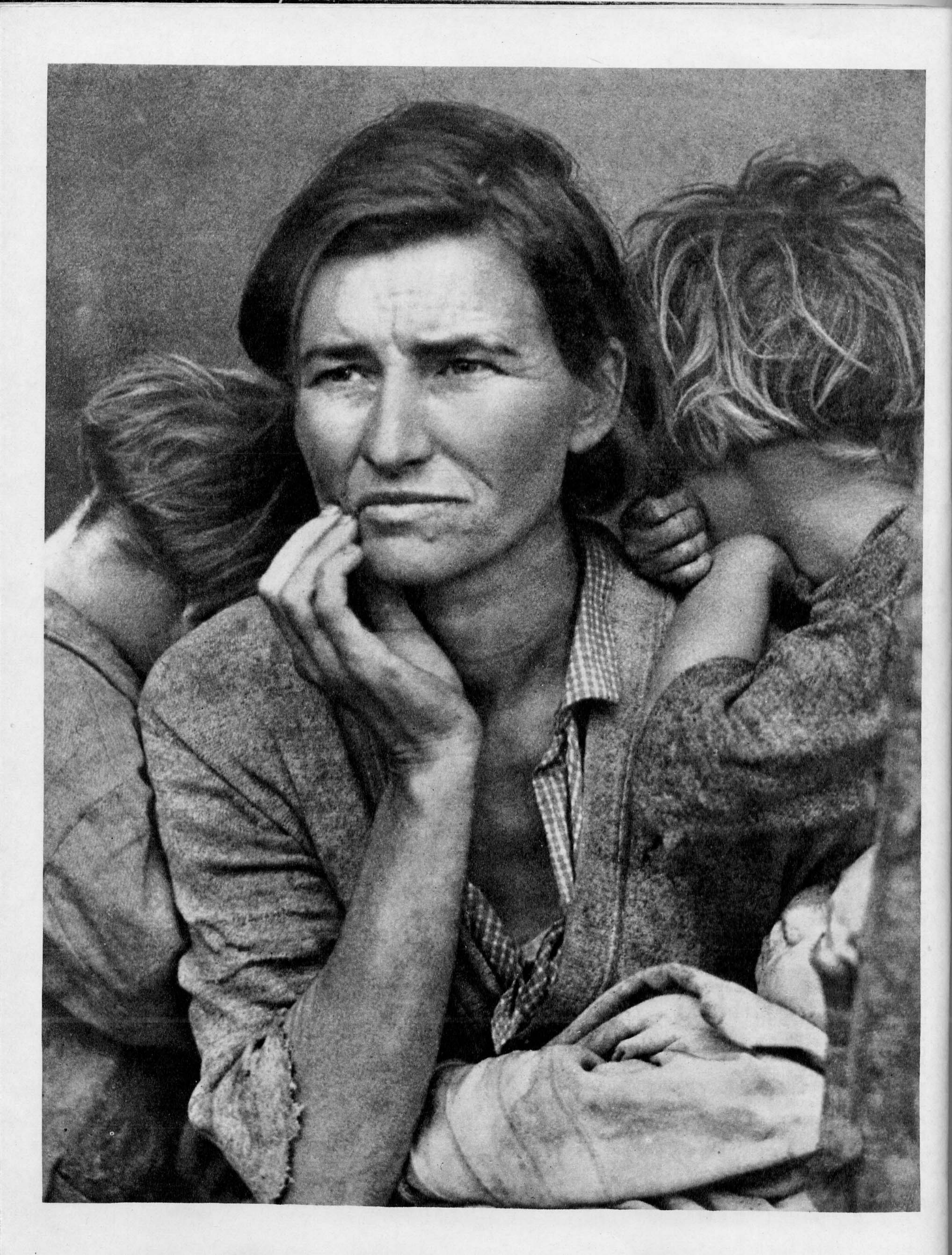
Интересна судьба другого американца, Роя Страйкера. Он работал учителем, когда наступила депрессия. Громадные слои населения Америки оказались в бедственном положении. Страдало и сельское население, особенно в штатах с неблагоприятным климатом.

Рой Страйкер возглавил группу фоторепортеров, которые направились в районы бедствия с целью расследования причин и фиксирования документальных свидетельств катастрофы.

Оставив уютные помещения Колумбийского университета, где он преподавал будущим чиновникам и дипломатам, Рой Страйкер отправился с другими фотографами в песчаные пустыни вымиравшего фермерства. Около двенадцати человек входило в группу Страйкера, многие из них впоследствии стали крупными мастерами фотографии.

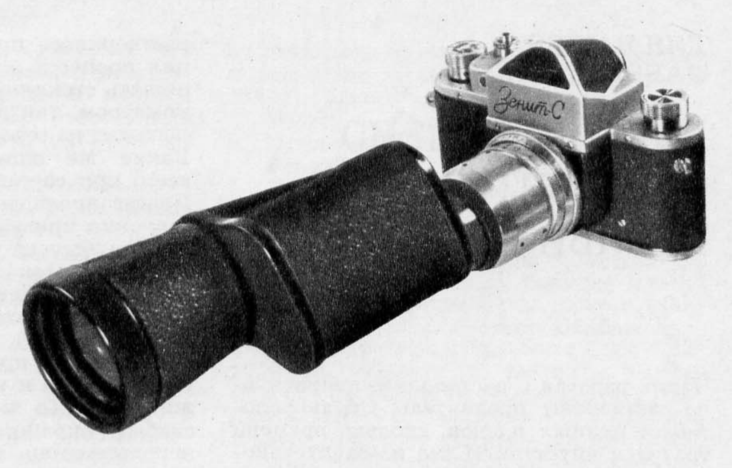
Фотографы Страйкера честно работали, и результаты их работы превзошли все ожидания. Это были не только и не просто фотодокументы, но работы потрясающей художественной эмоциональной силы и громкого социального, политического звучания.

Особенно широкое признание получили работы Дороти Ланге (она входила в группу Страйкера), вскрывавшие язвы капиталистического общества. Таким образом, документальная фотография все чаще становилась и художественной, и многие критики начали задавать вопрос: а есть ли «художественная» фотография и что же это такое? Многие мастера стали искать ответ на этот вопрос в так называемой «прямой» фотографии: в подчеркнуто обычной манере исполнения.



ТЕХНИКА
ФОТОГРАФИИ

УВЕЛИЧЕНИЕ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ



Эта статья написана в ответ на многочисленные письма фотолюбителей, обратившихся в редакцию с вопросами, касающимися использования при фотосъемке зрительных труб, биноклей, а также теленегативных приставок из отрицательных линз.

Почти каждый фотолюбитель, войдя во вкус работы с аппаратурой, хочет иметь дополнительные принадлежности, которые расширяли бы возможности его фотокамеры. Появляется желание фотографировать удаленные предметы в крупном масштабе. А для этого нужен длиннофокусный объектив (фото 1 и 2).

У многих фотолюбителей возникают вопросы: а нельзя ли использовать для этой цели бинокль или зрительную трубу? Какое будет фокусное расстояние у этой системы? Какова светосила? На каком расстоянии расположить бинокль от фотокамеры? Что делать с диоптрийной фокусировкой окуляра? Почему получаются темные углы при съемке через телескопическую трубу? Попытаемся ответить на эти вопросы.

ОБ АФОКАЛЬНЫХ СИСТЕМАХ И СЪЕМКЕ ЧЕРЕЗ ЗРИТЕЛЬНЫЕ ТРУБЫ

В кинолюбительской практике широко известны так называемые телескопические насадки, которые применяются для изменения фокусного расстояния объектива.

Изменение фокусного расстояния объектива прямо пропорционально увеличению насадки, которое обычно указано на ее оправе.

Телескопические насадки являются частью большой группы афокальных систем, то есть таких оптических устройств, фокусное расстояние которых равно бесконечности.

Параллельный пучок света, падающий на афокальную систему, всегда выходит из нее параллельным, то есть фокусируется в бесконечности. Следовательно, через все афокальные системы можно фотографировать, ибо основное назначение объектива фотокамеры — это сфокусировать падающий на него пучок света. Каковы особенности устройства телескопических систем?

К телескопическим системам относятся разнообразные зрительные трубы биноклей, перископов, прицелов, стереотруб, визиров, дальномеров, теодолитов, нивелиров, кипрегелей, астрономических устройств и других наблюдательных приборов.

Зрительная труба представляет собой сложное устройство, состоящее из объектива и окуляра. Задний фокус объектива совмещен с передним фокусом окуляра. Такая система афокальна, то есть оптическая сила ее равна нулю, фокусное расстояние равно бесконечности. Кроме объектива и окуляра в телескопической системе могут быть различные вспомогательные устройства: оборачивающие системы, сетки и др. На рис. 1 приводится принципиальная оптическая схема зрительной трубы Кеплера. Фокус объектива ($F'_{об}$) совмещен с фокусом окуляра

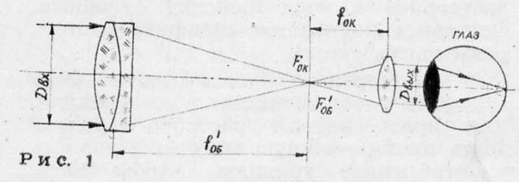


Рис. 1

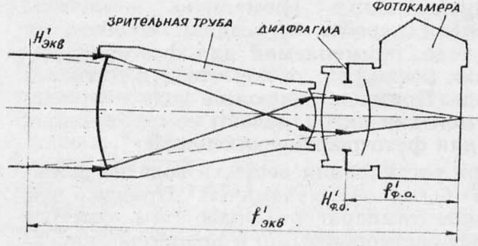


Рис. 2

($F_{ок}$). Кратность увеличения определяется отношением фокусных расстояний объектива зрительной трубы и окуляра. $Д_{вх}$ и $Д_{вых}$ — соответственно диаметры входного и выходного пучков. Глаз фокусирует на сетчатке выходящий из окуляра параллельный пучок света. Если к этой системе приставить объектив фото- или кинокамеры, то изображение будет фокусироваться в фокальной плоскости объектива.

Любая телескопическая система характеризуется видимым увеличением.

Видимое увеличение (Г) можно выразить через отношение фокусных расстояний объектива и окуляра или же через отношение диаметров входного ($Д_{вх}$) и выходного ($Д_{вых}$) зрачков.

$$Г = \frac{f'_{ф.\,о.}}{f'_{ок.}} = \frac{Д_{вх}}{Д_{вых}} \qquad (1)$$

Формула позволяет определить по двум известным параметрам любой третий.

Эквивалентное фокусное расстояние системы: зрительная труба плюс фотообъектив — кратно увеличению зрительной трубы:

$$f'_{экв} = Г \cdot f'_{ф.\,о.} \qquad (2)$$

Например, при съемке через 7-кратный бинокль и фотообъектив $f'_{ф.о.} = 50$ *мм* эквивалентное фокусное расстояние системы будет

$$f'_{экв} = 7 \cdot 50 = 350 \text{ мм}$$

Диаметры выходных зрачков всех перечисленных приборов лежат в пределах 1—8 *мм*. Диаметры же входных зрачков фотографических объективов, как правило, много больше, поэтому при фотографировании через наблюдательные приборы происходит большая потеря светосилы.

Эквивалентное максимальное геометрическое относительное отверстие системы 1 : К можно определить двумя способами: используя диаметр выходного зрачка зрительной трубы и фокусное расстояние фотообъектива или диаметр входного зрачка зрительной трубы и эквивалентное фокусное расстояние системы:

$$\frac{1}{К} = \frac{Д_{вых}}{f'_{ф.\,о.}} = \frac{Д_{вх}}{f'_{экв}} \qquad (3)$$

Кратность увеличения зрительной трубы всегда указана на изделии. Диаметры входного и выходного зрачков обычно указаны в паспорте или в описании прибора.

Несколько иначе маркируются бинокли, например 7×50. Первое число обозначает кратность увеличения, а второе — диаметр входного зрачка объектива. Допустим, используется бинокль 7×50 с объективом $f'_{ф.о.} = 50$ *мм*. Диаметр выходного зрачка находим по формуле 1:

$$Д_{вых} = \frac{Д_{вх}}{Г} = \frac{50}{7} = 7{,}15 \text{ мм}.$$

Максимальное геометрическое относительное отверстие системы определяем по формуле 3:

$$\frac{1}{К} = \frac{Д_{вых}}{f'_{ф.\,о.}} = \frac{7{,}15}{50} = \frac{1}{7}$$





Фото 1. Дворцовая площадь в Ленинграде. Снято объективом «Гелиос-81» 1 : 2/50 *мм*, диафрагма 8, выдержка 1/1000 *сек*.

Фото 2. Снято с той же точки, что и фото 1, но через монокуляр М7 × 50 без диафрагмирования. Параметры системы 1 : 7/350 *мм*. Выдержка 1/1000 *сек*.

или другим способом, пользуясь эквивалентным фокусным расстоянием системы и диаметром входного зрачка объектива бинокля:

$$\frac{1}{K} = \frac{Д_{вх}}{f'_{экв}} = \frac{50}{350} = \frac{1}{7}.$$

Шкала диафрагм объектива будет показывать действительные значения, только начиная с относительного отверстия 1 : 7 и меньше: 1 : 8, 1 : 11 и т. д. Бо́льшие значения относительных отверстий потеряли смысл, так как объектив оказался как бы задиафрагмированным узким световым пучком, выходящим из окуляра.

Принципиальная оптическая схема эквивалентной системы: зрительная труба плюс фотообъектив — дана на рис. 2. Сплошной линией показан действительный ход лучей при установке окуляра на нуль диоптрий, а фотообъектива на «бесконечность». В схеме фотообъектива сделано допущение, что задняя главная плоскость, входной зрачок и положение диафрагмы совмещены. Схема наглядно показывает, что диафрагма объектива будет диафрагмировать пучок света, входящий в объектив, только начиная с диаметра выходного пучка зрительной трубы. На схеме показано нахождение эквивалентного фокусного расстояния графическим путем. Если схему сравнить со схемой на рис. 1, то легко заметить, что вместо глаза стоит фотокамера.

Если же использовать малогабаритный объектив (с малым диаметром входного зрачка), например объектив фотокамеры «Киев-Вега»: 1 : 3,5, $f'_{ф\cdot о.} = 23$ (диаметр входного зрачка 23 : 3,5 ≈ 6,6 *мм*), то бинокль не окажет никакого влияния на геометрическое относительное отверстие съемочного объектива камеры, так как диаметр выходного зрачка бинокля в нашем примере больше диаметра входного зрачка объектива. Шкала диафрагм будет работать без помех во всем интервале от 1 : 3,5 до 1 : 16. С равным успехом можно использовать и кинокамеру для съемки через бинокль, но в таком случае обязательна предварительная юстировка.

Для фотографирования через зрительные трубы лучше всего подходят однообъективные зеркальные камеры типа «Зенит», так как фокусировка осуществляется непосредственно по матовому стеклу.

Окуляр зрительной трубы должен быть максимально приближен к объективу камеры. В каждом отдельном случае это потребует особого подхода к изготовлению соединительного приспособления. Так как конструкции окуляров зрительных труб, а также оправ фотообъективов весьма разнообразны, то фотолюбителю предоставляется широкая возможность выбора конструкции приспособления.

Однако укажем, что с окуляра можно отвинтить пластмассовое кольцо, на которое обычно крепятся светофильтры бинокля. Вместо этого кольца навинчивают специально сконструированное переходное кольцо, служащее соединительным элементом между зрительной трубой и оправой фотообъектива.

К последней переходное кольцо также крепится при помощи резьбы, как светофильтр. Резьбовое переходное кольцо лучше всего обеспечивает центрировку сопрягаемых элементов.

(Окончание следует)

Г. ТЕРЕГУЛОВ

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

КАК ПРАВИЛЬНО СОСТАВИТЬ ПРОЯВИТЕЛЬ

Часто, работая с растворами, неправильно составляют проявитель. Сколько погибает ценных пленок, сколько времени тратится впустую! И все из-за пустяковой, казалось бы, ошибки.

Причиной ее может послужить и простая забывчивость (в раствор не введено какое-нибудь вещество) и невнимательное прочтение рецепта.

Поэтому основное, что требуется при составлении проявителя,— это внимание.

Казалось бы, правильно всегда сначала брать сульфит (в горячей воде в отсутствии сульфита проявляющие вещества сравнительно быстро окисляются). Так и делается во многих случаях. Но метол в сульфитном растворе плохо растворяется. Нужно строго соблюдать тот порядок растворения веществ, в котором они перечислены в рецепте. В рецептах проявителей, содержащих метол, последний ставится на первое место, а сульфит на второе. Тем не менее для предупреждения окисления метола полезно до него растворить в воде щепотку сульфита. Остальное количество сульфита растворяют после метола.

При растворении метола после всего сульфита метол выпадает в виде осадка. Для приготовления раствора следует брать прокипяченную воду (она должна кипеть минут тридцать, чтобы соли, определяющие временную жесткость, успели перейти в осадок). Требования к воде, применяемой для фотографических растворов, те же, что и к питьевой воде. Примеси, делающие воду неприемлемой для питья, делают ее непригодной и для фотографических целей.

При растворении веществ вода не должна быть очень горячей. Правда, чем выше температура воды, тем быстрее идет растворение. Но и процессы окисления при повышенной температуре тоже ускоряются. Часто выпадение осадка или склонность проявителя сильно вуалировать проявляемый слой являются результатом растворения веществ в слишком горячей воде. Наиболее благоприятная температура 35°. Растворение при ней идет достаточно быстро и никаких неприятных явлений не наблюдается.

В настоящее время воду, входящую в состав рецепта, принято делить на две части: первое, меньшее по объему количество, указывают в рецепте до растворяемых веществ; второе (добавляемое до получения окончательного объема) — после них. Первая часть должна быть теплой (в ней, собственно, и производится растворение), причем температура ее часто указывается в рецепте. Вторая часть должна иметь комнатную температуру.

Фенидон (и его производное — метилфенидон) приходится растворять в кипятке.

Каждое последующее вещество растворяют только после того, как полностью растворилось предыдущее. Для ускорения процесса жидкость полезно перемешивать стеклянной палочкой (но не термометром, так как обычно он при этом выходит из строя).

Какие же ошибки встречаются чаще всего при составлении проявителя?

Иногда проявитель уже во время приготовления принимает бурую окраску. Это обычно бывает вызвано тем, что перепутан порядок растворения веществ и щелочь введена раньше сульфита (реже — тем, что вообще забыли положить сульфит). В отсутствии сульфита щелочь сразу приводит проявитель в негодность, что и вызывает бурую окраску жидкости. То же самое, только с более слабым окрашиванием, получается при использовании недоброкачественного сульфита (при длительном соприкосновении с воздухом сульфит окисляется, переходя частично или полностью в сульфат, и его консервирующая способность теряется). Если же раствор желтеет постепенно, надо проверить, не было ли в посуде следов старого проявителя. Окраска может возникнуть также при использовании проявляющего вещества, окислявшегося от неправильного хранения.

Если окраска слабая, проявитель, вероятно, будет работать, но с пониженной энергией. Во избежание окрашивания желатинового слоя пленки или фотобумаги, им лучше не пользоваться.

Бывает, что проявитель не работает. Это происходит всегда из-за невнимательного приготовления: пропущено при растворении проявляющее вещество или щелочь. Если удастся вспомнить, какое вещество забыли положить, его еще не поздно добавить.

Большие переживания доставляют фотолюбителям появляющиеся в проявителе осадки. Они могут быть вызваны разными причинами и не всегда указывают на ошибку при составлении растворов. Так, выпадение осадка в виде игольчатых кристаллов, если в качестве щелочи берется поташ,— дело обычное и не зависит от составителя раствора. В осадок выпадают присутствующие в поташе силикаты. Осадок этот безвреден. Он медленно отстаивается (иногда в течение суток), образуя на дне сосуда плотный слой, с которого прозрачный проявитель легко слить. Такой осадок часто встречается в цветных проявителях, содержащих большое количество поташа.

Иного вида осадок выпадает (и тоже не по вине составителя) в проявителях, в состав которых входит много сульфита (например, в известном проявителе Д-76). Осадок образуется не сразу, а после проявления одной-двух пленок. Он состоит из мельчайших частиц серебра, которое восстановлено проявителем из растворившегося в сульфите галоидного серебра. Эти частицы оседают на дне и на стенках сосуда, покрывая их темным налетом с зеркальным блеском и доставляя много неприятных минут работающему, который ломает голову над причиной явления.

А вот осадок метола, выпадающий при нарушении порядка составления метоловых и метоло-гидрохинонных проявителей, — целиком на совести «автора» раствора. К счастью, часто достаточно бывает добавить к раствору 10—15 *г* соды или поташа, чтобы этот осадок полностью растворился и проявитель был «возвращен к жизни».

Нередко ошибаются при попытке заменить одно вещество другим. Не говоря уже о том, что тут возможен неправиль-

ный пересчет, надо иметь в виду, что вообще полноценные замены в фотографических растворах редки. В лучшем случае получается раствор, работающий совсем по-другому, в худшем — он совсем не будет работать.

К сожалению, источником ошибок иногда бывает и литература. Так, в некоторых книгах в рецепте проявителя «Финал» указан лимоннокислый натрий. Но лимонная кислота образует три лимонно-натриевые соли, из которых только одна — трехзамещенная — пригодна для введения в проявитель. Если это не оговорено, то можно считать, что во многих случаях будет приобретена (если фотолюбитель не искушен в химии) не та соль и проявитель не будет работать.

К счастью, такие случаи не часты.

Н. НИКОЛАЕВ

СНИМКИ В СВЕТЛОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

Черно-белый снимок может быть назван монохромным. Но в нем по меньшей мере есть черный, белый и группа серых тонов. Серые цвета составляют целую гамму оттенков — от черного до белого. Бывают и фотографии, состоящие почти исключительно из черного и белого цветов. У других превалируют мягкие серые тона. Есть фотографии, где преобладает белый цвет в сочетании с очень светлыми серыми тонами. Примером может служить портрет белокурой женщины на светлом фоне. Снять очень светлый объект на светлом фоне довольно сложно. Этому нужно научиться.

Огромное значение для снимков в светлой тональности имеет их техническое качество. Такие отпечатки должны быть чистыми, четкими, серый цвет должен быть серебристым. Черный цвет может присутствовать, но в самой малой степени. Выдержка при съемке подобных сюжетов должна быть короткой. Однако все детали должны четко проработаться. Все это создает ощущение мягкости рисунка.

Большую роль играет освещение. От него зависит весь успех дела. На объекте не должно быть теней. Они могут нарушить эффект светлой тональности.

Фотографический материал не должен быть контрастным. Проявление ведется как обычно.

До момента получения позитива ошибки фотографа маловероятны. Они чаще случаются при печати. Некоторые считают, что нужно проявлять отпечаток в течение короткого периода времени. Другие — наоборот, но вместо серебристого цвета часто получают желтоватый тусклый оттенок. Некоторые готовят специальные смеси проявителей, но не всегда с успехом.

С позитивом нужно работать так, как будто это — самая обычная фотография: обычная экспозиция и выдержка в проявителе до появления четкости. Проявитель должен быть свежим, его надо менять после 2—3 фотографий. Бумагу по возможности надо брать как можно свежее.

Разработаны новые виды растворов, которые дают поразительные результаты. Рецепт одного из них следующий:

Метол	4	*г*
Гидрохинон	10	*г*
Бромистый калий	3	*г*
Сульфит натрия безводный	50	*г*
Поташ (сухой)	80	*г*
Вода	1	*л*

Обратите особое внимание на поташ. Он дает чудесные оттенки, богатые и теплые. Хорошо растворяется даже в больших количествах. Раствор дважды профильтровывается. Возьмите 300 *см*^{3} раствора, добавьте 700 *см*^{3} воды. Температура смеси должна составлять 20°. Длительность проявления — от 1 до 3 *мин*, в зависимости от качества бумаги и желаемого эффекта. Крайние точки времени проявления — от 40 *сек* до 5 *мин*. Выбор бумаги зависит от вашего вкуса. Можно провести несколько проб. Нужно иметь в виду, что каждый вид бумаги по-своему реагирует на увеличение времени проявления: один выигрывает в контрастности, другой — проигрывает.

Долгое время для получения снимков в светлой тональности использовался амидол. Он особенно хорош для негативов большого размера, предназначенных для печати на бромосеребряной бумаге, дает чудесные оттенки черного цвета, позволяет сокращать время проявления. Тональность при этом четкая и линии легкие.

Рекомендуется также такой рецепт:

Сульфит натрия безводный	30	*г*
Амидол	30	*г*
Бромистый калий . от 1 до	2	*г*
Вода	1	*л*

Сульфит должен быть очень чистым.

Среди простых видов растворов этот тип наиболее распространен. Если же вы хотите получить очень нежные очертания, то рекомендуется следующий состав:

Сульфит натрия	10	*г*
Метол	3	*г*
Поташ (сухой)	30	*г*
Бромистый калий	1	*г*
Вода	1	*л*

Проявление происходит быстро. Серые тона получаются очень нежными, оттенки живыми и богатыми. Но нельзя затягивать проявление.

Можно рекомендовать и глицин. При нем, наоборот, время проявления увеличивается. Черные тона получаются необыкновенно красивыми, как на гравюре, а светлые—прозрачными и мягкими.

Состав проявителя с глицином:

Сульфит натрия	30	*г*
Глицин	12	*г*
Метол	3	*г*
Сода	60	*г*
Бромистый калий	3	*г*
Вода	1	*л*

Температура воды при составлении раствора—около 50° С. Раствор не окисляется. Раствор необходимо хорошо профильтровать 2 раза. Он должен быть чистым, красноватого оттенка. Затем добавляют 2—3 части воды. Можно прибавить 3 *г* гидрохинона, 1 *г* метола и 20 *г* поташа, чтобы повысить активность раствора.

Я привел всего лишь несколько рекомендованных известными фотографами рецептов. Но нельзя забывать о том, что главным по-прежнему остается выбор сюжета и объекта для съемки (он должен быть светлым и как бы светящимся). Важно также и качество негатива. В этих факторах — основа успеха.

Даниэль МАСЛЕЙ
(журнал «Арте фотографико», 208).

Сокращенный перевод с испанского И. Дрондиной

ЮНЫМ ФОТОЛЮБИТЕЛЯМ



В продажу поступил новый фотоаппарат «Этюд», предназначенный для юных фотолюбителей. Камера, рассчитанная на 60-*мм* пленку, имеет размер кадра 4,5×6 *см*. Одна зарядка позволяет получить 16 кадров.

Фотоаппарат почти полностью выполнен из пластмассы (исключение составляют детали затвора). Центральный самовзводный затвор отрабатывает автоматическую выдержку 1/60 *сек* и выдержку от руки «В».

Диафрагма имеет три значения — 1 : 11, 1 : 16, 1 : 22.

Объектив не фокусируется, так как установлен на гиперфокальное расстояние и обеспечивает резкость всех объектов при съемке с расстояния 4,2 *м* до бесконечности, а при диафрагме 1 : 22 — с расстояния 2 *м*.

Фотоаппаратом можно делать черно-белые и цветные снимки. Имеется синхроконтакт для импульсных ламп.

Камеру можно заряжать на свету.

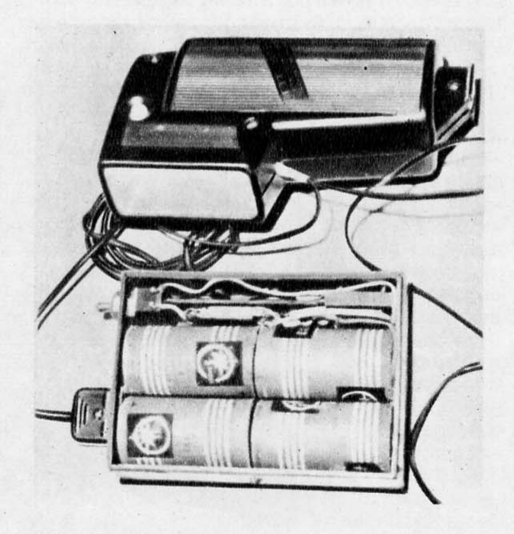
В комплект входит рамка для контактной печати.

«Этюд» более удобен, чем выпускавшаяся ранее камера «Школьник». Его технические данные позволяют надеяться на то, что он приобретет популярность среди юных фотолюбителей.

Г. ВАСИЛЬЕВ, инженер

ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ

ПОРТАТИВНЫЙ БЛОК ПИТАНИЯ



Общий вид прибора

Электронную вспышку «ФИЛ-40», предназначенную для питания от сети, можно подключать и к батарее для карманного фонаря. Для этого необходимо изменить транзисторный преобразователь напряжения. Его схема (рис. 1) не сложна, и ее может собрать фотолюбитель, имеющий элементарные знания и навыки в области электроники.

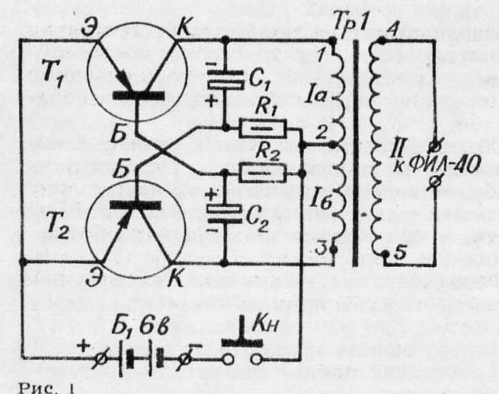


Рис. 1

Рис. 2

Преобразователь представляет собой симметричный мультивибратор, выполненный на двух триодах T_1 и T_2. Он собран на изоляционной пластине размером 35×100 *мм*. Необходимые детали можно приобрести в радиомагазине. T_1 и T_2 — триоды типа П4Б, C_1 и C_2 — электролитические конденсаторы типа ЭМ 20 *мкф*×12 *в*, R_1 и R_2 — резисторы сопротивлением 150 *ом* 0,5 *вт* тип МЛТ.

Трансформатор $Тр_1$ намотан на ферритовом сердечнике Ш 7×7 и имеет Iа+Iб—40+40 витков провода ПЭЛ 0,6, II — 2500 витков провода ПЭВ-2-0,09. При отсутствии ферритового сердечника его можно заменить сердечником из трансформаторной стали. В этом случае количество витков будет соответственно: I обмотка — 35+35 провода ПЭЛ 0,6, II — 2300 витков провода ПЭВ-2-0,09. Сердечник Ш 12 × 15.

Расположение деталей показано на рис. 2.

Преобразователь питается от двух батарей КБСЛ 0,5 или четырех батарей «Сатурн». Устройство вместе с комплектом питания смонтировано в пластмассовой коробке размером 130×95×40 *мм* и свободно умещается в кармане. Если монтаж выполнен без ошибок, то при нажатии кнопки преобразователь сразу начинает работать, при этом раздается характерный свист с частотой порядка 1000—4000 *гц*.

С выхода преобразователя переменное напряжение порядка 270—300 *в* подводится к вилке «ФИЛ-40». Время, необходимое для зарядки накопительного конденсатора, о чем сигнализирует мигание неоновой лампочки, составляет 12 ÷ 30 *сек* и зависит от срока работы батарей. При зажигании неоновой лампочки кнопку следует отпустить.

Наличие кнопки позволяет увеличить срок службы батарей, которые в данном случае работают только в период зарядки вспышки. При отсутствии кнопки последнюю можно заменить обычным тумблером.

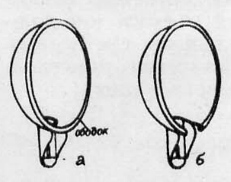
Устройство можно применять и для питания вспышек «Луч», предварительно переключив их на питание от сети.

П. КРИЧАНСКИЙ, инженер

КОМПАКТНЫЙ ОСВЕТИТЕЛЬ

Иногда на съемку приходится брать несколько осветительных приборов. Даже самый маленький из них — «ОФ-I» — занимает много места. Неудобно и то, что отражатели нельзя вложить один в другой — мешает ободок. Я выпилил его. Теперь все отражатели можно сложить, а кроме того, не надо вывинчивать и ввинчивать лампу. Для уменьшения габаритов можно и кабель заменить на более тонкий и эластичный.

В. СИМАКОВ (Москва)



Отражатель прибора «ОФ-I»: *а* — до переделки, *б* — после переделки.

ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

НЕДОСТАТКИ ХОРОШЕГО ЭКСПОНОМЕТРА

Весьма приятным подарком для фотолюбителей оказался новый фотоэкспонометр «Ленинград-4», модель типа Ю-11/4.

Эта модель экспонометра намного удачнее предыдущих, приятно оформлена, проста в обращении *. Но наряду с положительными качествами прибор имеет и недостатки, которые в какой-то мере приводят к неудобству пользования. На первый взгляд, речь идет как будто бы о мелочах. Но досадно, что завод, выпустив новую модель прибора, не изучил его работу всесторонне.

К числу недостатков, которых могло бы не быть, относятся следующие.

Величина отклонения стрелки относительно начального положения определяется по шкале измерителя с помощью сменной оцифровки. Однако числа на сменной оцифровке и деления на шкале измерителя в левой ее части, соответствующие числам 1, 2, 3, 4 и 8, 9, 10, не во всех экспонометрах совпадают с основными рисками шкалы, что в значительной мере затрудняет пользование шкалой. Кроме того, индексы диафрагм также не всегда совпадают с индексом выдержек. А ведь ошибка даже на полделения шкалы может привести к нежелательным результатам, особенно при съемке на цветофотографический материал.

Ненадежен способ крепления молочного светофильтра в гнезде футляра. Светофильтр нередко выпадает из футляра. Способ крепления молочного светофильтра в прежних конструкциях экспонометра был более удачен.

«Для установления молочного светофильтра в окно экспонометра следует завести пружину в паз нижней стенки окна экспонометра и легким нажатием на выступ вставить светофильтр в окно» — так рекомендуется действовать по инструкции, но на практике так не получается. Легким нажатием светофильтр никак не удается вставить в окно экспонометра и, тем более, вынуть его из окна экспонометра. Для этого нужно приложить слишком большое усилие.

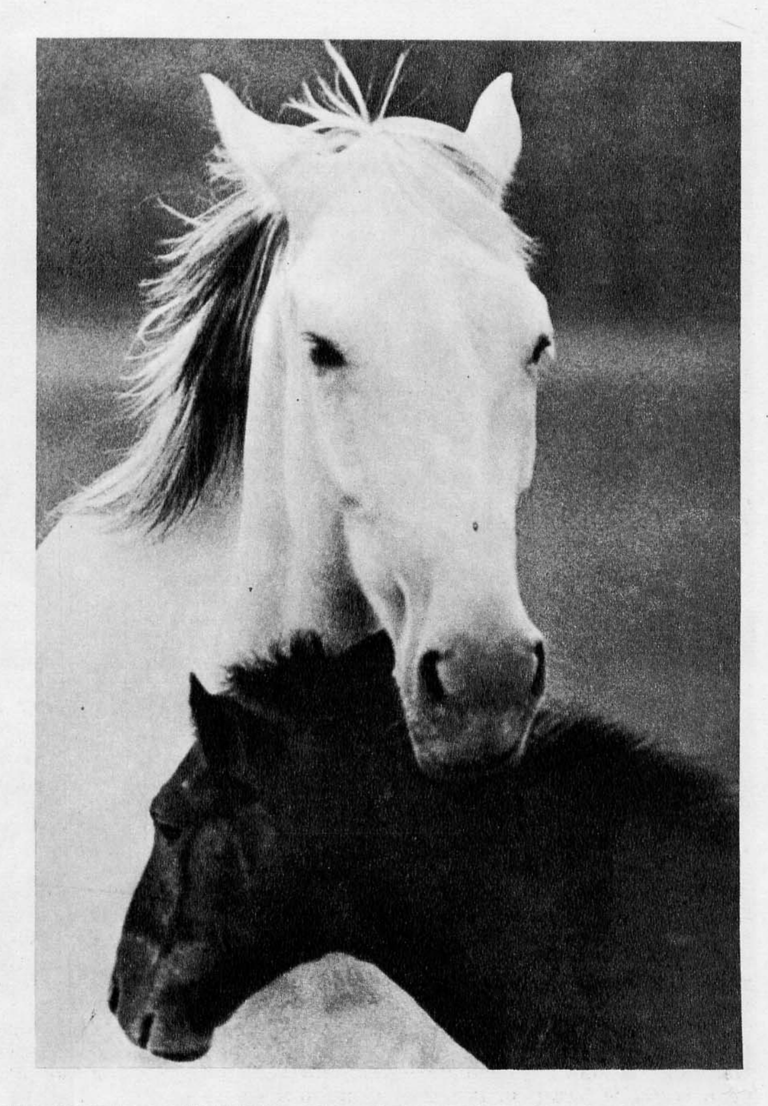
Наконец, фотолюбителю не безразлична и конструкция самого футляра, в котором находится прибор. Крышка его крепится на кнопке с большим трудом и неплотно. Зазор, образованный между крышкой и основанием футляра в закрытом виде, не обеспечивает изоляции экспонометра от загрязнения. Футляры предыдущих моделей экспонометров были намного удачнее.

Хочется надеяться, что завод «Вибратор» устранит недостатки этого в основном хорошего прибора, не уступающего по своим качествам зарубежным моделям экспонометров, предназначенных для фотолюбителей.

А. ГЕОДАКОВ (Москва)

* С описанием экспонометра можно ознакомиться в № 10 «Советского фото» за 1969 год.

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ



Ю. ГАРМАШ
Нежность

Сложность съемки подобных контрастных объектов заключается в точном определении выдержки. Чаще всего в таких ситуациях выдержку рассчитывают по светам или по теням, в зависимости от сюжета. Если рассчитывать выдержку по светлым участкам, то черные не прорабатываются и получаются в виде силуэта. Если по темным участкам, — то света будут сильно передержаны. В данном случае автор взял некоторую среднюю выдержку и, хотя светлые участки несколько потеряли свою фактуру, а черные местами не проработаны, общее впечатление от снимка хорошее, так как излишне четкая фактура в данном сюжете отвлекла бы внимание.

Камера «Зенит», объектив «Таир-11», диафрагма 5,6, выдержка 1/50 *сек.*
4 часа дня. Октябрь. Пленка «ОРВО НП-20».
Проявитель Д-76, *t*-20°, время проявления 10 *мин.* Бумага «Фотобром» № 4.



Л. АССАНОВ
Березы

На снимке хорошо передано состояние погоды. Чувствуется тихий, спокойный день. В воздушной дымке расплываются очертания березок. Весь рисунок изображения нежный, воздушный.

Автор добился такого эффекта с помощью нескольких приемов. Первый план дан в нерезкости, чтобы фактура снега не отвлекала внимания от березок. Мягкое, с размытыми контурами изображение придает снимку объемность.

Камера 6×9 *см*, объектив 1 : 4,5, выдержка 1/100 *сек.* Пленка «Фото-32».

КОНКУРС ШКОЛЬНИКОВ

Приближается славный юбилей — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Вместе со всем советским народом готовятся к этому юбилею и юные фотолюбители нашей страны.

Во многих школах организуются фотовыставки о жизни и деятельности В. И. Ленина. Фотолюбители Москвы и Ленинграда, Ульяновска и Красноярска готовят специальные выставки мест, где жил В. И. Ленин.

В декабре в Москве был проведен III фестиваль искусств пионеров и школьников, во время которого состоялся смотр работ юных фотокинолюбителей. В конце марта в Московском Дворце пионеров откроется городская выставка.

Все больше работ поступает на фотоконкурс, проводимый редакцией журнала «Советское фото» и фотокиносектором Московского городского Дворца пионеров. Свои снимки шлют фотолюбители Ростова-на-Дону и Омска, Одессы и Киева, г. Казанджик Туркменской ССР и поселка Гарм Таджикской ССР.

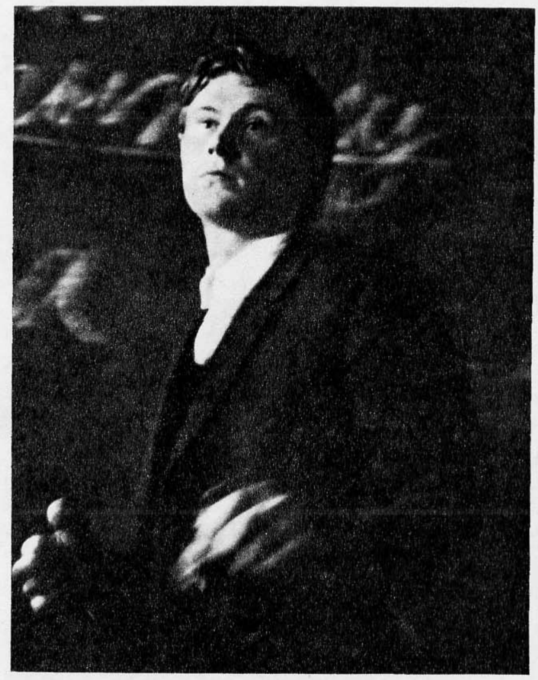
Среди присланных фотографий есть интересные работы, показывающие, как молодое поколение нашей страны готовится встретить 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, отразившие многообразие пионерской и комсомольской жизни. По этим фотографиям видно, что фотолюбители находятся в центре событий, происходящих в нашей стране. Однако не все ребята правильно поняли условия конкурса; некоторые присылают преимущественно снимки тематических стендов и памятников. Тема конкурса очень обширна. Это показ всего, что достиг наш народ, воплощая идеи великого Ленина. Это новые города и стройки, школы и Дворцы пионеров. Это походы и спортивные соревнования. Это большие общественно полезные дела юных ленинцев.

Посылая снимки на конкурс, обратите внимание на качество их технического исполнения.

Дорогие друзья! Ждем ваших новых, интересных работ. На этих страницах публикуется несколько снимков из поступивших на фотоконкурс.

И. ГОЛЬДБЕРГ,
зав. фотокиносектором
Московского городского Дворца пионеров









Игорь ЯШЕНКОВ (Москва) Тренировка

Сергей РОЖКОВ (Омск) Портрет учителя

Андрей ГРИШАК (Красноярск) Зимний лов

Сергей ГРИЦЕНКО (Ростов-на-Дону) Пионерская дружина

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» — КИНОЛЮБИТЕЛЯМ

Раздел ведет народный артист РСФСР В. А. Шнейдеров

В этом номере для наших читателей-кинолюбителей мы открываем новую рубрику: «Вы делаете фильм». Все этапы создания любительского фильма — начиная от работы над литературным сценарием и кончая монтажом и озвучиванием ленты,— найдут здесь последовательное развернутое освещение. В основу материалов, публикуемых под этой рубрикой, будут положены результаты теоретических исследований и практических разработок ведущих сценаристов, режиссеров, операторов, монтажеров профессионального кино, специалистов в области любительской кинематографии.
Итак, приглашаем вас начать работу над будущим фильмом!

ЗАМЫСЕЛ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Что такое любительское кино? Сегодня — это многообразие жанров, от скромных семейных «киноальбомов» до интересных документально-видовых и игровых, «настоящих» художественных фильмов. Сегодня — это демонстрация великолепных граней подлинного мастерства, своеобразия мысли и смелости свободного поиска.
Казалось бы, определенные трудности, встающие перед кинематографистами-любителями, должны были определять своего рода «кастовость» этого вида самодеятельного творчества. Но, напротив, мы вправе говорить сейчас о чрезвычайно широком его размахе и подлинном расцвете. Любительские киностудии и киноклубы в больших и маленьких городах страны; городские и... всесоюзные фестивали любительских фильмов; участие наших кинолюбителей на фестивалях международных, призы и награды, завоеванные ими там,— все это только факты, за которыми встает разнообразная, сложная, но бесконечно увлекательная творческая работа сотен тысяч кинематографистов-любителей.
И с каждым днем их становится все больше и больше. Вот вы только что приобрели кинокамеру. Конечно, до фестивалей и наград еще очень и очень далеко. Перед вами встает один из вечных вопросов: «С чего начать?». На него сейчас мы и попытаемся ответить.
Создание фильма может быть осуществлено только тогда, когда у автора возникла четкая и ясная идея будущего произведения. Большое значение здесь имеет близость, органичность выбранной темы для автора. Причем тему эту необходимо сформулировать четко и конкретно. Вы должны ясно определить, о чем, о каком круге явлений вы хотите рассказать в своем будущем кинопроизведении, что явится в нем главным и что второстепенным, дополнительным. Например, в жанре фильма видового одно лишь название местности не может само по себе стать темой. Тематика фильмов, снятых в одной и той же местности, может иметь этногеографическую направленность и давать представление о природных особенностях края, или же повествовать об экономике, геологии или строительстве, или же повести зрителя в прошлое — поведать об истории, архитектурных памятниках.
Когда же тема определена, начинаются поиски наиболее яркого и образного воплощения ее в сценарии. Разумеется, можно просто взять в руки камеру и снимать то, что глаз увидит. Такой материал может быть в дальнейшем достаточно любопытным, но целостное и творчески полноценное произведение — кинофильм — едва ли получится. В лучшем случае это будет набор более или менее интересных кадров.
Чтобы создать кинофильм, надо заранее найти и определить его форму, соответствующую тому содержанию, которое вкладывается в него, надо найти художественные и технические приемы подачи материала.
Только освоив материал, разобравшись в нем, представив себе контуры будущего фильма, можно на основе отобранной темы разработать первичный эскиз будущего литературного авторского сценария — то, что в профессиональной кинематографии называется либретто. Кратко излагая сюжет и фабулу будущего сценария, раскрывая основное содержание фильма, авторское либретто является тем исходным документом, тем творческим планом, который служит руководством при разработке и написании авторского литературного сценария. Либретто пишется в свободной повествовательной форме, без дикторского текста и диалогов. Иногда вместо либретто создается сценарий-план — краткий перечень съемочных объектов.
Вслед за либретто непосредственно создается литературный сценарий — подробное описание сцен и эпизодов, которые составят кинопроизведение.
Схема рождения сценария принципиально одинакова и для художественного полнометражного фильма, и для событийной хроники с той, конечно, разницей, что процесс формирования сценарной основы фильма у хроникера происходит «скоростным» методом, иногда в процессе самой съемки, часто без предварительной записи на бумаге.
Разрабатывая сценарий, автор обязан помнить о емкости фильма, о его способности вместить лишь такое количество материала, которое может быть показано на экране, в доступной для восприятия зрителей форме, за определенный отрезок времени.
Опыт радио и телевидения показал, что текст, записанный на пишущей машинке через два интервала на одной странице, равен двум минутам чтения. Опыт кино установил, что любые три слова дикторского сопровождения в среднем равны 1 метру фильма на 35-миллиметровой пленке или 40 сантиметрам на 16-миллиметровой.
Разрабатывая сценарий, автор должен научиться «перекладывать» его на время демонстрации фильма. На пленке шириной 35-миллиметров одна часть фильма, равная 300 метрам, идет на экране 11 минут. Обычная сценарная запись одной части видового фильма умещается примерно на шести-семи страницах, напечатанных на пишущей машинке через два интервала с выделением крупным шрифтом укороченных на треть страницы строк записи дикторского текста или диалога (реплик).
Примерное определение метража сценария производится либо умозрительно (при наличии профессионального опыта), либо путем «проигрывания» сцен и подсчета времени для них с помощью секундомера. Точный метраж определяется впоследствии, при разработке съемочного режиссерско-монтажного сценария, по которому и осуществляется съемка фильма.

ВЕЧЕР В ДОМЕ КИНО

Десять лет работает при Союзе кинематографистов СССР Всесоюзная комиссия по работе с кинолюбителями.
Недавно в Доме кино состоялась встреча редакции нашего журнала с членами комиссии: режиссером-оператором Я. М. Толчаном, преподавателем ВГИКа, кандидатом искусствоведения О. А. Родионовым, кинодраматургом М. С. Витуховским, ответственным секретарем комиссии В. Д. Рузиным.
Они рассказали о том, что первый любительский фильм снят был еще в 1886 году актером Сашиным; что из кинолюбителей «вышли» многие талантливые профессиональные режиссеры; что при Московском киноклубе организован своеобразный «институт», где кинолюбители занимаются по специальностям: режиссура, мастерство сценариста, операторское искусство, мультипликация; что осенью этого года в Москве пройдет Первый международный фестиваль любительских фильмов; что работы советских кинолюбителей побывали во Франции, Испании, Голландии, а в будущем поедут в Югославию, Финляндию, Чехословакию; что на международных смотрах и фестивалях лучшие советские любительские фильмы были удостоены Гран-при, «Золотых роз» и других призов и премий...
География кинолюбительства беспредельна, энтузиастов кинолюбительства становится с каждым днем все больше. Областная сеть телевидения в основном «питается» любительскими фильмами, а лучшие работы попадают и на широкий экран.
Цель организации международных, всесоюзных и региональных смотров и фестивалей, семинаров и встреч с кинолюбителями, деятельности многочисленных обществ, клубов и кружков — внести в кинолюбительство черты настоящего творчества.
Участники встречи выразили уверенность в том, что осуществлению этой же цели будут способствовать материалы нового раздела нашего журнала.

ЭТО БЫЛО ТРУДНО...

Рассказ о московском киноклубе

Это произошло на Всесоюзном смотре-конкурсе любительских фильмов, проходившем недавно в Ленинграде. В смотре участвовали ленты, снятые на 8-миллиметровой пленке. Когда начался показ картин, представленных москвичами, всем сразу стало ясно, что большинство из них сделано гораздо интереснее, серьезнее и, если можно так говорить о работах кинолюбителей, профессиональнее, чем фильмы из других городов страны. Быть может, именно это ощущение профессиональности и породило слух о том, что, мол, сняты они студентами ВГИКа. Особенно «подозревали» автора ленты «Разлив», которая была бесспорным фаворитом кинофестиваля.

И вот в заключительный день конкурса на сцену для вручения первой премии пригласили создателя «Разлива». По залу прокатился шум. Но когда на подмостки поднялась Клавдия Ивановна Баранова, раздались аплодисменты. Победителем стала не студентка ВГИКа, а пенсионерка, в прошлом главный бухгалтер крупного предприятия...

Фильм «У друзей Закира», снятый тоже москвичом, инженером-металлургом Борисом Михайловичем Вошедченко, занял третье место.

Итак, выяснилось, что превосходство картин Московского клуба кинолюбителей объясняется вовсе не тем, что созданы они какими-то «варягами» — профессионалами. В чем же тогда причины успехов этого клуба, организованного всего три года назад?

Представьте себе, что вы решили стать кинолюбителем. В самом деле, это ведь так интересно. Многие ваши друзья, сослуживцы, соседи буквально «заболели» этим увлекательным делом. Тогда вы приходите в ближайший киноклуб или кружок с надеждой, что вас всему научат. Так вы попадаете в коллектив людей, снимающих любительские фильмы и уже кое-что умеющих. Но вместо необходимых вам азбучных истин вы слушаете небезынтересные, но пока малопонятные вам разговоры об эстетике документализма и о «сиюминутности». Объясняется это тем, что в самодеятельных киностудиях, кружках, секциях, как правило, все любители — и ветераны, и новички — занимаются вместе. Иначе обстоит дело в Московском городском клубе кинолюбителей. Любой желающий научиться владеть кинокамерой может поступить в одну из организованных здесь групп начинающих. Трехмесячный курс лекций позволит разобраться в достоинствах и недостатках различных киноаппаратов и объективов, узнать о свойствах пленки, получить представление о монтаже и озвучивании, композиции кадра и киносценарии. Затем уже освоивший азы кинематографии новичок переходит в группу авторов-операторов, где под руководством опытного методиста пробует свои силы в создании первых фильмов. И лишь после этого кинолюбитель может вступить в одну из творческих мастерских клуба. Для этого, правда, необходимо пройти творческий конкурс — показать членам мастерской свои картины и доказать им свою пригодность к очень серьезному делу — кинолюбительству.

В том, что самодеятельные кинематографисты из Московского клуба относятся к своему увлечению совершенно серьезно, меня убедило одно из занятий 2-й творческой мастерской, на котором мне довелось побывать.

...В небольшой комнате, с экраном на стене, собралось человек двадцать. Это люди самых разных профессий. Летчик, профессор, рабочий, инженер, студент, врач — все они пришли сюда после работы, чтобы посмотреть отснятые материалы будущих фильмов и обсудить их... Кроме того, на этом занятии принимали в члены мастерской нового кандидата. (Взрослый человек, ученый из института океанологии, он волновался, как школьник на экзамене.) Все говорили с таким пониманием законов кинематографа, какое присуще только тем, кто сам снимает — и снимает всерьез.

Клуб объединяет около ста самодеятельных киноколлективов столицы. Для них здесь устраиваются творческие семинары с участием мастеров киноискусства, проводятся консультации по сценариям, режиссуре, операторскому мастерству, технике озвучивания фильмов, обработке пленки. При клубе работают секции юных кинолюбителей, изобретателей и рационализаторов кинолюбительской техники, мультипликационная и сценарная.

Фильмы, снятые самодеятельными кинематографистами, не залеживаются на полках. Год назад клуб переехал в помещение кинотеатра «Волна», в зале которого теперь регулярно проводятся вечера любительских фильмов. Нередко эти картины демонстрируются по телевидению, охотно показывают их во Дворцах культуры, в заводских и сельских клубах.

...Во время перерыва в занятиях 2-й мастерской я спросил К. И. Баранову и Б. М. Вошедченко:

— Почему вы занимаетесь кинолюбительством? Какие темы вас привлекают больше всего?

К. И. Баранова: — Видите ли, я очень люблю природу... Раньше я много лет занималась фотографией, но однажды, попробовав снять фильм, поняла, что на экране пейзаж приобретает иную выразительность. Мне кажется, что кино дает возможность не просто показать красоту русских полей, озер, перелесков, но и заставить зрителей увидеть природу глазами автора фильма, почувствовать ее тонкую, необъяснимую прелесть. Мне так нравится кино, что я уже не мыслю своей жизни без него.

Б. М. Вошедченко: — Человек, его характер, его отношение к миру — вот, на мой взгляд, самая интересная тема для кинолюбителя. В прошлом году в путешествии по Башкирии я познакомился с рабочим Хуснулой Тулякаевым. Это прекрасный парень, он работает на огромном экскаваторе и пишет стихи. Я просто не мог удержаться, чтобы не снять о нем фильм, который назвал «У друзей Закира». Кинематограф позволяет по-настоящему рассказать о прекрасных людях, с которыми нас сводит жизнь...

С. ВИШНЯКОВ

КАКОЙ БЫТЬ 16-*мм* КИНОКАМЕРЕ?

В 1969 году наш журнал опубликовал анкету для определения спроса кинолюбителей на новые 16-*мм* камеры (см. № 4). Мы получили много самых разных, подчас противоречивых ответов. Но во всех письмах чувствуется большая заинтересованность в этом типе кинокамер, отвечающем современным требованиям. Попробуем разобраться в запросах кинолюбителей, в их основных требованиях.

ОПТИКА ДЛЯ СЪЕМКИ

Большинство наших читателей категорически отвергает применение сменной оптики, комплектующей аппарат. Нам кажется, что на аппаратах простого класса ставить один штатный объектив с фокусным расстоянием 20 *мм* и комплектовать камеру дополнительными объективами ($F = 12{,}5$ и 50 *мм*) не только допустимо, но вполне разумно: это уменьшает вес и габариты камеры и снижает ее цену. Начинающему кинолюбителю дополнительные объективы не нужны, а с приобретением опыта их смена не составит труда. Не стоит опасаться повреждений посадочного места и резьбы и изменения при этом рабочего отрезка.

Многие кинолюбители, как выяснилось, предпочитают панкратический (с переменным фокусным расстоянием) объектив. Они считают, что цена кинокамеры не должна превышать 200—250 рублей (многие хотели бы, чтобы и на камерах простого класса был установлен трансфокатор).

Но это невозможно. Объектив с переменным фокусным расстоянием от 12 до 120 *мм* будет стоить около 500, а с меньшим изменением фокусного расстояния — около 300 рублей по данным предварительных подсчетов.

Поэтому значительная часть реально мыслящих кинолюбителей выбирает объектив на турели. Читатели пишут, что наилучший вариант — выпуск сменной оптики с переменным фокусным расстоянием и свободная продажа ее в магазинах по отдельной цене (но не выше 300 рублей).

Озабочены кинолюбители и отсутствием в продаже длиннофокусной оптики. Некоторые из них ставят вопрос о выпуске анаморфотных насадок на объективы для съемок и демонстрации широкоэкранных фильмов. Существует, судя по письмам наших читателей, потребность и в объективах с оправой типа «С».

Мы не можем не присоединиться к этим пожеланиям. Количество кинолюбителей растет год от года. Настало время для «уравнения в правах» кино- и фотолюбителей. И сменная оптика для киноаппаратов должна появиться в продаже в

том же количестве и ассортименте, что и для фотоаппаратов.

СИСТЕМА ВИЗИРОВАНИЯ

В ответах на вопросы этого раздела читатели единодушны: визирование на 16-*мм* кинокамерах должно быть беспараллаксным через съемочный объектив. Такое визирование технически осуществляется с помощью зеркального обтюратора (ему отдается предпочтение), шторно-зеркального затвора или светорасщепляющей призмы.
Для наводки на резкость предлагается использовать матированное стекло, клинья Додена, линзу Френеля или микрорастр.
А вот в вопросе о диоптрийной поправке наши читатели вовсе не так единодушны. Одни считают, что она необходима и должна надежно фиксироваться в определенном положении, выбранном для съемки. Другие предлагают предусмотреть в камере гнездо под очковую линзу и выпустить в продажу эти линзы в большом диапазоне диоптрий.
Те, кто отрицает необходимость диоптрийной поправки к визиру, советуют так конструировать видоискатель, чтобы можно было снимать при наличии очков. Многие пишут и о необходимости увеличения в визире порядка 5× или 10×.
Известно, что в новейших моделях часть света, идущего в визир, отклоняется на фотоэлемент. Следовательно, утверждают наши читатели, визиры должны быть более светосильными.
Как этого достичь? Некоторые кинолюбители предлагают изготовление и продажу оптических визиров-насадок с крупным полем кадра.

УСТАНОВКА ЭКСПОЗИЦИИ

Не удивительно, что этому вопросу кинолюбители уделяют особое внимание: ведь определение экспозиции — одна из важнейших подготовительных операций к съемке. Многим хотелось бы иметь полуавтоматическую установку экспозиции: она позволяет вносить любые коррективы.
Немало высказываний и в пользу ручной установки. Одним кажется, что залогом точности в определении экспозиции станет имеющийся опыт. Другие хотят в этих целях использовать фотоэкспонометр «Ленинград».
Автоматическая установка экспозиции устраивает очень немногих, да и то с условием применения ее в камерах простого класса. Почему же так непопулярна автоматика, которая, казалось бы, может обеспечить наивысшую точность?
Конечно, больше всего в таком положении вещей виноваты организации-проектанты и изготовители. Автоматы не всегда точны, весьма ненадежны в эксплуатации, тряска действует на них губительно. Мельчайшая пылинка может вывести блок автомата из строя. Причина — в малом развороте рамки индикатора. Но и к этому можно было бы «привыкнуть», ведь привыкли же фотолюбители к экспонометру «Ленинград», а он страдает всеми этими недостатками.
Основная причина недоверия к автоматам установки экспозиции состоит в том, что аккумуляторы, питающие экспонометрические узлы, служат весьма недолго. А заменить их невозможно: их просто-напросто нет в продаже.
Кроме того, пользуясь полуавтоматами и автоматами установки экспозиции, кинолюбители стремятся контролировать их работу. А для этого необходимо, чтобы в поле зрения визира были видны стрелка индикатора, значения отрабатываемой диафрагмы, световые сигналы разных цветов, которые предупреждали бы о недодержке или передержке. В любом случае ничто не должно сковывать кинолюбителя, отвлекать его внимание от объекта съемки.

(Окончание следует)

Д. ВОРОБЬЕВА,
Ю. СОЛДАТЕНКОВ,
инженеры (Киев)

НОВАЯ ПРОЯВОЧНАЯ МАШИНА

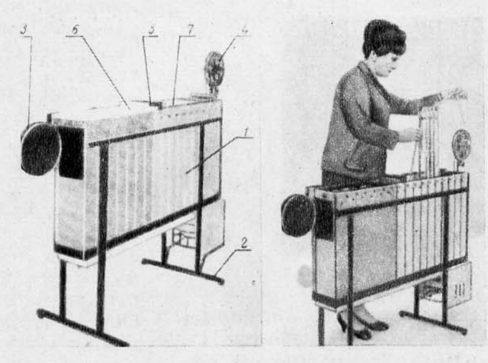


Рис. 1 Рис. 2

Центральное конструкторское бюро киноаппаратуры разработало малогабаритную проявочную машину 62П-1 для полной обработки и сушки черно-белых пленок — обращаемых, негативных и позитивных в любительских кинолабораториях.
Машина рекомендована к серийному производству.
Она имеет четыре скорости, в связи с чем производительность ее изменяется в широких пределах: 11, 21, 46 и 94 *м/час*.
Емкость светонепроницаемой подающей кассеты — 140 *м*.
Длина зарядного ракорда — 53 *м*.
Емкость одного рабочего бака — 1,9 *л*.
Питание машины осуществляется от однофазной сети переменного тока напряжением 220 *в*.
Проточная вода для промывки пленки берется из водопровода.
Габариты машины: длина 1200 *мм*, высота 1040 *мм*, ширина 400 *мм*. Вес без растворов — 60 *кг*, с растворами — около 83 *кг*.
На рис. 1 показан общий вид машины с фронтальной стороны. Унифицированные пластмассовые баки *1* установлены на каркасном основании *2*. На входе первого бака укреплена светонепроницаемая подающая кассета *3*, а на выходе последнего бака — сматывающее устройство *4*. Передние баки (вплоть до засвечивающего устройства *5*) сверху закрыты светонепроницаемой крышкой *6*. Остальные баки закрыты прозрачной крышкой 7 из органического стекла.
На рис. 2 показана машина в момент зарядки ее ракордом.

НА БЕРЕГАХ НЕВЫ

(Окончание. Начало см. на стр. 18)

Однако гости не только знакомились с Ленинградом, но и знакомили ленинградских фотомастеров с делами своих фотосекций, мыслями своих теоретиков и практиков фотографии. В Доме журналистов состоялась деловая встреча гостей с членами фотосекции Ленинградского отделения Союза журналистов. Во время этой встречи Збигнев Вощинский, редактор ЦАФ (Польша), сделал доклад «Параллели и различия между художественной и пресс-фотографией». Выступление польского коллеги вызвало оживленный обмен мнениями.
В Ленинграде состоялось также заседание Президиума фотосекции МОЖ под председательством ее президента Иохима Умана и при участии представителя генерального секретариата МОЖ Милоша Голого. На этом заседании было принято решение об организации и проведении 5-й международной выставки «Интерпресс-фото» в Праге в ноябре 1971 года. Были обсуждены условия и статус новой выставки.
Насыщенно и плодотворно прошли два дня «ленинградской жизни» иностранных гостей. Встреча с городом-героем, колыбелью Революции, с прекрасным искусством и культурным богатством города — гости посетили «Эрмитаж», были на балете «Дон-Кихот» в постановке театра им. С. М. Кирова — оставила неизгладимое впечатление.
— Эти два дня останутся в нашей памяти на долгие годы,— сказал, выражая общее мнение, Алан Портер.
— Да, целых два дня — и каких два дня! — воскликнул Альфред Нойман, главный редактор журнала «Фотография» (ГДР).
— Всего два дня... это так мало! — вздохнул голландец Ван дер Рейкен.
Через пять минут вокзальные часы должны были пробить полночь. Поезд тихо трогается с места и начинает набирать скорость. До свидания, Ленинград!

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Дорогая редакция!
У нас в техникуме железнодорожного транспорта есть факультеты общественных профессий. Я окончил факультет фотокорреспондентов. Фотографирую уже несколько лет. Начинал с камеры «Весна», потом снимал «ФЭДом-3Л», а сейчас фотографирую «Зенитом-3М».
На снимках, которые посылаю, увидите следы неудачной ретуши. Прошу ответить, как ретушировать в домашних условиях.

В. ДУБРОВИН
(г. Свердловск)

Ред.: Дорогой Вячеслав! Нам приятно поздравить Вас с окончанием факультета фотокорреспондентов. Мы надеемся, что эта профессия принесет Вам удовлетворение, а людям пользу.
О ретуши можно прочитать в книге В. Яштолда-Говорко «Фотосъемка и обработка» и в статье А. Геодакова «Ретушь отпечатков» («Советское фото», 1966, № 4).

Уважаемая редакция!
Эта фотография получилась случайно в перерыве свадебного обеда. Я назвал эту фотографию «Свекровь». Но когда я ее показал жене и друзьям, то мне сказали, что свекрови ее показывать нельзя, будет «кровная» обида. Прошу вас, не сочтите за труд, пришлите свое мнение.

В. С.
(г. Воронеж)

Ред.: Вначале мы согласились с Вами и решили не публиковать снимок. А потом рискнули. «Уговорила» нас Ваша очень хорошая фотография.

Уважаемые товарищи!
Я, фотолюбитель и постоянный читатель журнала, прошу сообщить, какого размера отпечаток нужен для опубликования в «Советском фото» и на какой бумаге должен быть выполнен снимок.

К. ВЕРЕЩАКО,
радиомеханик
(г. Владивосток)

Ред.: Уважаемый Константин Николаевич! Снимки, которые предназначаются для опубликования в журнале, должны быть напечатаны размером 13×18 или 18×24 *см* на глянцевой бумаге. Фотографии для обложек журнала должны иметь больший размер, 24×30 *см*, бумага тоже глянцевая. Негативы следует присылать только по запросу редакции.

Уважаемая редакция!
Я хотел бы приспособить к фотоаппарату «ФЭД-3» объектив «Гелиос-44». Можно ли это сделать и как?

В. КРУГЛОВ
(г. Электросталь
Московской обл.)

Ред.: Сделать это просто невозможно. «Гелиос-44»— объектив для зеркальных фотоаппаратов, а «ФЭД-3» — аппарат дальномерный.

Уважаемая редакция! Я фотолюбитель и подписчик журнала «Советское фото». В № 10, 1969 г. под рубрикой «Читатель — редакция — читатель» прочитал письмо (вернее, копию письма С. Смородиной из г. Свердловска о плохом качестве выпускаемых термометров).
Работаю я на метеостанции радистом-наблюдателем, и моя работа связана с термометрами. Я могу помочь тов. Смородиной и другим любителям, которые страдают от неточных термометров.
«Дело до точки кипения доводить не надо», а вот привести термометр на точку «0» — надо.
Для этого берем литровую или поллитровую банку и наполняем ее снегом. Опускаем в снег термометр и минут через 30, не меньше, производим отсчет. Термометр показал ниже нуля, это значит, термометр занижает температуру. Разницу между нулем и показателями термометра надо прибавлять при измерениях температуры растворов.
Если термометр показывает выше нуля, то термометр завышает температуру. Эту разницу при измерениях надо вычитать.
Снег в банке будет иметь температуру нуль, пока он не расстает. Желательно производить такие измерения 1—2 раза в год.
Если у кого имеется спиртовой термометр, его желательно хранить при температуре не выше 18°.

А. ПОДОСЕНИН
(Тюменская обл.)

Ред.: Конечно, проще выпускать добротные термометры, но уж если нет таковых, то можно воспользоваться предложенным советом т. А. Подосенина. Только маленькое уточнение: снег должен быть тающим — именно тогда он имеет нулевую температуру.

В восьмом номере журнала «Советское фото» был опубликован снимок В. Лозового «Девичий вопрос». Мнение мое о нем таково: создавал фото ум без участия чувства. На ум приходят слова Шиллера: «Искусственности недоступно чувство, природы нет — исчезнет и искусство».

В. КОЛИУХ
(Воронежская обл.)

Ред.: Слов нет, Шиллер, как всегда, прав. И его слова можно было бы отнести к данному случаю. Но, по справедливому утверждению многих наших читателей, В. Лозовой претендовал на создание юмористической аллегории, а не произведения высокого искусства. На ум приходят слова соотечественника Шиллера К. Лихтенберга: «Прежде чем осудить, всегда надо подумать, нельзя ли найти извинение».

Товарищи!
Хочу сказать по поводу снимка «Пастушка» («Советское фото», 1969, № 6, стр. 33). Нечего греха таить, фотография плохая. Содержание?! Девочка учиться должна. Мне больно за нее. Если имеется в виду летний отдых (каникулы), то ей приятнее было бы отдыхать в «Артеке» или «Орленке», но не пасти стадо животных.
Вот мой отзыв. Со мной полностью согласен мой братишка.

Надежда ДАНИЛИНА
(г. Киров)

Ред.: Надя! Да, чего тут греха таить! Мнение у вас с братишкой твердое и выражено оно весьма категорично. Но, вероятно, не все наши читатели думают так. Попросим их высказать свое мнение об этом снимке...

Дорогая редакция!
Скажу прямо, чистосердечно: появление в вашем журнале страницы «Читатель — редакция — читатель» нам очень по душе. Мы считаем этот раздел «нашей страничкой». Спасибо!

И. МОРГУНОВ
(г. Новокуйбышевск)

Ред.: Спасибо, т. Моргунов! Спасибо вам всем, товарищи, кто прислал нам подобные ободряющие отзывы.

Уважаемые товарищи!
Последние годы я постоянно выписываю ваш журнал, так как мне, сельскому корреспонденту, он очень нужен. Но на 1970 год я не смог подписаться. Прошу помочь мне в получении журнала.

В. СЛОНОВСКИЙ
(г. Сударка, Молдавской ССР)

Ред.: Отвечаем Вам, тов. Слоновский, и другим нашим читателям, которые не подписались на журнал. Подписка на «Советское фото» принимается без ограничения с каждого следующего месяца в отделениях связи, агентствах «Союзпечати».

Свекровь



Золий ЗОЛДАН
(г. Ленинград)
Портрет





Индекс 70869